Sammlung Göschen

Italienische Literaturgeschichte

Von

Prof. Dr. Karl Voßler



Bibliothek
zur Deutschen Literaturgeschichte

aus der Sammlung Göschen

Jedes Bändchen in Leinwand gebunden **90 Pfennig**

Die außerordentliche Erhöhung der Buchdrucker-, Buchbinder- und Papierpreise, die in den letzten Jahren stattgefunden und die Herstellung aller Bücher in starkem Maße verteuert hat, zwingt uns leider, den Ladenpreis unserer

Sammlung Göschen auf 1 Mark

für den Band zu erhöhen. Diese Steigerung bedeutet im Verhältnis zum großen Anwachsen der Herstellungskosten einen minimalen Aufschlag, und so dürfen wir wohl hoffen, daß dadurch der andauernde Aufschwung unseres Unternehmens in keiner Weise gehemmt wird, die Bändchen vielmehr eine immer weitere Verbreitung finden und neue Freunde sich gewinnen werden, um so mehr, als angesichts ihres inneren Wertes und aller sonstigen einschlägigen Verhältnisse unsere Bändchen doch immer noch ungewöhnlich preiswert bleiben.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung

G. m. b. H.

Berlin und Leipzig.

fried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Professor am Königl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus **Minnesang und Spruchdichtung.** Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von O. Güntter, Professor an der Oberrealschule und a. d. Technischen Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Die Epigonen des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk, Aktuarius der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.

Wenden

Deutsche Literaturdenkmäler des 14. und 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin-Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.

— **des 16. Jahrhunderts. I: Martin Luther und Thomas Murner.** Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Professor G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

— — **II: Hans Sachs.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

— — **III: Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel.** Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. Nr. 36.

— **des 17. und 18. Jahrhunderts. I: Lyrik** von Dr. Paul Legband in Berlin. Nr. 364.

— — **II: Prosa** von Dr. Hans Legband in Kassel. Nr. 365.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeben von Professor Dr. F. Bobertag in Breslau. Nr. 138.

Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. 2 Bändchen. Nr. 25 u. 132.

Das deutsche Kirchenlied in seinen charakteristischen Erscheinungen ausgewählt von D. Friedrich Spitta, Professor an der Universität in Straßburg i. Els. I: Mittelalter und Reformationszeit. Nr. 602.

Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso. In Auswahl mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben v. Dr. Julius Ziehen in Frankfurt a. M. Nr. 442.

Die Gedichte des P. Vergilius Maro. In Auswahl mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Julius Ziehen in Frankfurt a. M. I: Einleitung und Aeneis. Nr. 497.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Sammlung Göschen

Italienische Literaturgeschichte

Von

Dr. Karl Voßler

o. ö. Prof. der romanischen Philologie
an der Universität München

Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage



Berlin und Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung G. m. b. H.
1916



Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

Inhalt.

I. Kapitel. Einleitung.

II. Kapitel. Anfänge der italienischen Literatur.

III. Kapitel. Das Zeitalter Dantes.

IV. Kapitel. Die Vorbereitung der Renaissance.

V. Kapitel. Die Renaissance.

Literaturverzeichnis.

Noch immer die beste Gesamtdarstellung, die aber nur bis an das Ende des 16. Jahrhunderts geht, ist A. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur, Berlin 1885 und 1889, 2 Bde. Eine gedrängte Darlegung des Materiales mit bibliographischen Angaben gibt T. Casini, Gesch. der ital. Lit. in Gröbers Grundriß der romanischen Philologie, 2. Bd., 3. Abteilung, Straßburg 1901. Ohne Bibliographie, aber mit reichen Illustrationen versehen ist B. Wiese und E. Pèrcopo, Gesch. der ital. Lit., Leipzig und Wien 1899. Das beste Handbuch in französischer Sprache, ebenfalls ohne Bibliographie, ist H. Hauvette, Littérature italienne, Paris 1906. Die umfassendste italienische Darstellung ist die Storia letteraria d'Italia scritta da una società di professori, Mailand, Vallardi o. J. in 9 Bänden, wovon der 2. (Novati, Origini della lingua) nicht vollständig erschienen ist. Dafür ist G. Bertoni, Il Duecento (1911) in demselben Verlag dazugekommen. Im Erscheinen begriffen ist das umfangreiche Sammelwerk Storia dei generi letterarii italiani, Mailand, Vallardi. — Künstlerisch und philosophisch die bedeutendste Darstellung, aber philologisch nicht mehr genügend ist Fr. De Sanctis, Storia della lett. ital., Neapel 1870, 2 Bde., neu herausgeg. v. B. Croce, Bari 1912.

Eine kurze Orientierung in den bibliographischen Hilfsmitteln und Quellen gibt G. Mazzoni, Avviamento allo studio critico delle lettere italiane, 2. Aufl. Florenz 1907.

Wichtige Einzeldarstellungen sind außerdem: für die lateinische Literatur der Italiener vor Beginn der italienischen U. Ronca, Cultura medioevale e poesia latina d'Italia nei secoli XI e XII, Rom 1892, und Novati, L'Influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo, 2. Aufl., Mailand 1899; für das italienische Mittelalter A. Bartoli, Storia della lett. ital., Florenz 1878—1889 (7 Bde., bis Petrarca); für die Volksdichtung A. D'Ancona, La poesia popolare italiana, 2. Aufl., Livorno 1906, Nigra, Canti popolari del Piemonte, Turin 1888, und die kleine Auswahl von Jak. Ulrich, Italien. Volksromanzen, Leipzig 1902; für die Anfänge des Dramas A. D'Ancona, Origini del teatro italiano, 2. Aufl., Turin 1891; für die Renaissance Jak. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Ital., 11. von L. Geiger hrsg. Aufl. Leipzig 1913, 2 Bde., G. Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, 3. Aufl. Berlin 1893, 2 Bde., Konrad Burdach, Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation, Sitzungsberichte der K. preuß. Akad. d. Wiss., Juni 1910, und derselbe „Vom Mittelalter zur Reformation", 2. Bd., Berlin 1913, und Ph. Monnier, Le Quattrocento, Paris 1901, 2 Bde.; für Dante Fr. X. Kraus, Dante, Berlin 1897, und K. Voßler, Die göttliche Komödie, Entwicklungsgeschichte und Erklärung, 2 Bde., Heidelberg 1907—10; für Petrarca und Boccaccio G. Körting, Geschichte der Literatur Ital., Bd. I und II, Leipzig 1878 ff., und P. de Nolhac, Pétrarque et l'humanisme, 2. Aufl., Paris 1907, Hauvette, Boccace, Paris 1914; für Machiavelli P. Villari, Mach. e i suoi tempi, 2. Aufl.,

Mailand 1895—1897, 3 Bde.; für die Stegreifkomödie Winifred Smith, The commedia dell'arte, Neuyork 1912; für das 17. Jahrhundert B. Croce, Saggi sulla lett. ital. del seicento, Bari 1911; für das 18. Jahrhundert M. Landau, Gesch. der ital. Lit. im 18. Jahrh., Berlin 1899; für die Neuzeit Fr. De Sanctis, La lett. ital. nel sec. XIX,. Neapel 1902, und für die Gegenwart die Monographien von B. Croce in der Critica, rivista di letteratura, storia e filosofia, Neapel 1903 ff., die nun in einer Reihe von Bänden auch gesondert erscheinen unter dem Titel: La letteratura della nuova Italia, Bari 1914 ff. Eine kurze Zusammenfassung gibt K. Voßler, Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus, Heidelberg 1914.

Als reiche Sammlung von Textproben empfiehlt sich für die älteste Zeit E. Monaci, Crestomazia italiana dei primi secoli con prospetto grammaticale e glossario, Città di Castello 1912, und für die ganze italienische Zeit A. D'Ancona und O. Bacci, Manuale della lett. ital., neueste Aufl., Florenz 1906, 5 Bde., und F. Torraca, Manuale della lett. ital., 6. Aufl., Florenz 1906. Wichtige Sammlungen von Textausgaben sind: Collezione di opere inedite (Bologna seit 1862), Scelta di curiosità inedite o rare dal secolo XII al XVII, Bologna (etwa 250 Bde.), Biblioteca classica economica, Mailand bei Sonzogno, Biblioteca nazionale economica, Florenz bei Successori Le Monnier, Biblioteca romanica, Straßburg, Heitz, und die große seit 1910 von Laterza in Bari verlegte Sammlung der Scrittori d'Italia.

Das Zentralorgan für die Erforschung der italienischen Literatur ist seit dem Jahre 1883 das Giornale storico della lett. ital.; daneben die Rassegna bibliografica della lett. ital., Pisa 1893 ff. und die Rassegna critica della lett. ital., Neapel 1896 ff. — Die wichtigste Zeitschrift der Dante-Forschung ist das Bullettino della società dantesca italiana, Florenz.

Eine Blütenlese der bedeutendsten Leistungen italienischer Kritiker und Forscher auf dem Gebiete der italienischen Literaturgeschichte gibt die beliebte Antologia della nostra critica letteraria moderna compilata da L. Morandi per le persone colte e per le scuole, Città di Castello.

---

1. Kapitel.

Einleitung.

§ 1. Eigenart und Entwicklung der italienischen Kunstsprache.

Unter den romanischen Sprachen erscheint die italienische als die mittlere oder geradlinige Fortsetzung des lateinischen Stammes, wogegen sich das Portugiesische, Spanische, Französische und Rumänische eher als Abzweigungen darstellen. Wie fortlaufend und zäh der Zusammenhang zwischen Latein und Italienisch geblieben ist, zeigt sich vor allem daran, daß zwischen buchmäßigen und volkstümlichen Wörtern oder zwischen Lehnwörtern und Erbwörtern ein verhältnismäßig wenig sichtbarer und oft überhaupt nicht festzustellender Unterschied ist. Ähnlich fließen und schwimmen die Übergänge vom latinisierenden und gelehrten zum volksmäßigen Satzbau. Das Italienische hat viel hartnäckiger als seine Schwestersprachen die Neigung und Fähigkeit zur lateinischen Wortstellung, zur architektonischen Satzgliederung und zur antiken Monumentalität des rednerischen Stiles bewahrt. Das Volkslied der Italiener mutet den Nordländer wenig naiv und ziemlich kunstmäßig an. — Die Lautgestalt dieser Sprache mit ihrem klar und gut bewahrten, nur wenig diphthongierten und höchst sparsam elidierten Vokalstand, mit ihrer Bevorzugung der oralen Artikulation vor der nasalen und gutturalen und mit ihrer Abneigung gegen verwickelte Konsonantengruppen wirkt beinahe wie ein Gesang. Die Sprache hat eine ungemein sinnliche Wirkung und schmeichelt dem Ohr auch ohne Rücksicht auf Verständnis und Gehalt. Sie wird von Gebildeten und Ungebildeten oft nur um ihrer selbst willen, ohne

dringende sachliche Notwendigkeit gebraucht, weil die künstlerische Freude an ihrem Klang und Rhythmus aus dem Bereiche der Dichtkunst heraus sich tief hinein in den Alltag des Gespräches erstreckt. Daher die sorgfältige, ausführliche und klare Aussprache, dank der das Italienische sich im Laufe der letzten sieben Jahrhunderte, d. h. seit wir eine italienische Literatur kennen, seine Lautformen und seine Verskunst fast unverändert erhalten hat. Wenn der Deutsche, der Engländer und Franzose zum Verständnis ihrer mittelalterlichen Dichter eines philologischen Vorstudiums bedürfen, so genießen dagegen die Italiener den Vorzug einer ununterbrochenen literarischen Überlieferung; und die Werke eines Dante, Petrarca und Boccaccio sind noch heute ihrer aller Gemeingut.

§ 2. **Heimat der italienischen Schriftsprache und ihr Verhältnis zu den Mundarten.**

Über Heimat und Herkunft der italienischen Schriftsprache war man sich lange nicht im klaren, bis endlich in unseren Tagen von der geschichtlichen Sprachforschung die Mundart der toskanischen Hauptstadt Florenz als die grundlegende festgestellt wurde. In der Toskana, die von fremden Einschlägen verhältnismäßig rein geblieben ist, finden wir sprachlich und wohl auch völkisch die alte römische Eigenart am besten erhalten und am naturgemäßesten fortgesetzt. Der lange Streit über die Toskanität oder Nichttoskanität des Italienischen, der sich seit Dante mit einigen Unterbrechungen fast durch die ganze Literatur hindurchzieht, erklärt sich aus dem Umstande, daß einerseits die nichttoskanischen Schriftsteller der ältesten Zeit ihre heimatlichen Mundarten dem toskanischen Vorbild zu nähern bemüht waren, und andererseits die Toskaner auch mancherlei fremde Einmischungen sich gefallen ließen. Trotzdem gibt es wohl kaum eine europäische Schriftsprache, die so einheitlich und organisch aus der Mundart einer einzigen Landschaft oder gar einer einzigen Stadt herausgewachsen wäre, wie das Italienische; und all der Streit um die Heimat dieser Sprache läuft im Grunde auf ein Verwechseln und Zusammenwerfen von Dialekt, Stil und Sprache hinaus. — Was aber Satzbau und Stil, d. h. die Handhabung der Sprache angeht, so macht sich hier allerdings bis auf den heutigen Tag eine auffallende Mannigfaltigkeit und ein Schwanken bemerkbar, das namentlich in der Prosa

oft bis zur Unsicherheit führt und das nur vorübergehend durch engherzige Grammatiker und Akademiker beseitigt werden konnte. Die starken stilistischen Unterschiede im Schrifttum Italiens sind eine Folge der tragischen politischen Geschicke, der langen nationalen Zerklüftung, der außerordentlich verschiedenen Mundarten des Landes.

§ 3. **Der italienische Vers.**

Das Grundgesetz seiner Verskunst hat das Italienische, wie alle romanischen Sprachen, vom Vulgärlatein übernommen. Während die schriftlateinische Kunstdichtung sich der Metrik der Griechen anpaßte, beginnt in der Volksdichtung im Laufe der Kaiserzeit der akzentuierende Rhythmus hervorzutreten, freilich nicht mit jener Unbedingtheit, mit der er sich in den germanischen Sprachen durchgesetzt hat; denn der romanische Vers wird außer durch den Akzent auch durch eine feststehende Zahl der Silben bestimmt.

Das Französische hat im Lauf seiner Entwicklung dem Gesetz der Silbenzählung das entscheidende Übergewicht gegeben und bewahrt heute nur noch einige Reste des akzentuierenden Prinzips. Anders das Italienische. Allerdings wird auch hier der Name des Verses zunächst nach der Zahl der Silben bestimmt. So spricht man von einem Elfsilbler, Zehn-, Neun-, Sieben-, Fünfsilbler usw. (endecasillabo usw.). Aber man fordert nicht bloß am Schluß, sondern meist auch im Innern des Verses bestimmte rhythmische Hochtöne, die mit der natürlichen Betonung der Worte in Einklang zu stehen pflegen. Der akzentuierende Rhythmus des italienischen Verses wird sich also von selbst ergeben, sobald man diesen nur mit der richtigen Wortbetonung und sinngemäß vorträgt. Z. B. Quanto virtù cavallerésca chiéde oder Che'l gran sepólcro liberò di Christo. In ausgesprochen lyrischen Dichtungen aber läßt der Italiener neben und zum Teil trotz der Sinnbetonung ein mehr oder weniger regelmäßiges Auf und Ab der Hochtöne vernehmen. — Die Silbenzahl des Verses stellt sich dem Ohre anders dar als dem Auge. Fast immer, wo im Innern des Verses zwei oder drei Vokale zusammentreffen, gleichviel ob sie einem oder mehreren Worten angehören, werden sie nur als eine Silbe gezählt. Die Stimme gleitet leicht und ohne neuen Einsatz von einem zum andern Vokal hinüber, läßt aber jedem der in Betracht kommenden Laute seinen vokalischen Wert, sofern nicht durch das Zeichen des Apostrophes angedeutet wird, daß der eine oder der andere Vokal unterdrückt (elidiert) werden soll. Cent' anni ist in der Silbenzählung gleichwertig mit cento anni. Mit anderen Worten: es findet meistens Vokalverschleifung (sinalefe) statt,

während Vokaltrennung (dièresi resp. iato) und Vokalunterdrückung (elisione) verhältnismäßig selten sind.

Nur im Auslaut des Verses bekommen die Diphthonge, Halbdiphthonge usw. mehrsilbigen Wert. Figlio ist im Versinnern zweisilbig, aber im Auslaut dreisilbig.

Der Vers

Io non so ben ridir come io vi entra i
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

kann auch geschrieben werden:

I' non so ben ridir com' i' v'entra|i.

Der gute Vortrag wird, je nachdem es Wohlklang und Sinn erfordern, sich für Elision oder Verschleifung entscheiden.

Vokaltrennung hat außerdem gerne statt, wenn der Endvokal des ersten Wortes ein betonter ist:

Pon giù omai pon giù ogni temenza.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Im übrigen pflegt man neuerdings die Vokaltrennung mit dem Zeichen des Trema (¨) anzudeuten.

Da die überwiegende Mehrzahl der italienischen Worte den Hochton auf der zweitletzten Silbe trägt, so ist auch für den Vers der zweisilbige Ausgang das Gewöhnliche (verso resp. voce oder rima piana) und wird der Silbenzählung als Maßstab zugrunde gelegt[1]). Dem einsilbig hochtonig endenden Vers (verso tronco) muß darum bei der Zählung eine Silbe zugefügt, dem dreisilbig gleitenden (verso sdrúcciolo) eine Silbe abgezogen werden. Somit ist von den drei folgenden Versen ein jeder als Fünfsilbler (quinario) zu bezeichnen:

Grullo confuso
Rimase lì
In sè medésimo.

Was die Stelle der rhythmischen Hochtöne in den einzelnen Versarten betrifft, so läßt sich als unbedingt gültig nur die folgende Regel aufstellen: Jeder Vers hat einen festen Hochton auf der zweitletzten Silbe italienischer Zählung. Der Elfsilbler trägt einen Hochton auf der zehnten, der Zehnsilbler auf der neunten Silbe usw. Die übrigen Hochtöne sind im ganzen freigegeben, woraus sich eine wunderbare Mannigfaltigkeit und Biegsamkeit des italie-

[1]) Im Gegensatz zum Französischen, das den einsilbigen, oxytonischen Versausgang bevorzugt.

nischen Verses ergibt. Doch haben sich auf dem Wege der Erfahrung gewisse Anordnungen des rhythmischen Hochtons in den verschiedenen Versen als besonders wohlklingend und dem italienischen Ohr gefällig erwiesen.

Wir beschränken uns darauf, die üblichen Anordnungen der Hochtöne in den beiden häufigsten Versarten, im Elf- und Siebensilbler (endecasillabo und settenario), aufzuführen. Im Elfsilbler findet man betont die

1. **4.** 8. 10. Indi il suo mánto | per lo lembo prése.
1. **6.** 10. Tua sia l'eleziöne | : or ti consíglia.
2. 4. **6.** 8. 10. Spiegò quel crudo il séno; | e'l manto scósse.
2. **4.** 6. 8. 10. Che parve aprír | di Giano il chiuso Témpio.
3. **6.** 10. Canto l'arme pietóse | e'l Capitáno.
3. **6.** 7. 10. Di söavi licór | gli orli del váso.
2. **6.** 7. 10. Le donne i cavaliér, | l'arme, gli amóri.
4. 6. 8. 10. Vi farò udír | se voi mi date ascólto.
2. **4.** 7. 8. 10. Io quì l'eléggo; | e'l faran gli altri in térra.

Man sieht, daß nicht alle rhythmischen Hochtöne gleich stark sind. Ein Hauptton liegt außer auf der zehnten entweder noch auf der vierten oder sechsten Silbe. Eine Hebung auf der fünften ist so gut wie ganz ausgeschlossen, weil sie den Vers in zwei gleiche Teile zerhacken und einen dem italienischen Ohr zu einförmigen Gang erzeugen würde. Hinter der Haupthebung des Verses tritt naturgemäß eine Pause ein, die wir durch den senkrechten Strich bezeichnet haben.

Der Settenario trägt neben dem Hauptton auf der sechsten einen solchen noch gerne auf der ersten, zweiten, dritten oder vierten Silbe.

Der Reim kann natürlich ein-, zwei- und dreisilbig sein. Die Reinheit des Reimes wird nicht so streng wie im Französischen, aber doch besser als im Deutschen beobachtet; da eben der Reichtum an reimenden Worten im Italienischen kleiner als im Französischen, aber größer als im Deutschen ist. Geschlossene und offene Vokale dürfen miteinander gebunden werden, außerdem stimmhaftes s und z mit stimmlosem:

cuóre: amóre, crédere: chiédere; rosa: cosa. mežžo: pezzo.

Eine Betrachtung der einzelnen Dichtungsformen würde uns zu weit führen; auch dürften die wichtigsten (Kanzone, Ballate, Sonett, Terzine und Oktave) aus anderen Literaturen und Übersetzungen hinlänglich bekannt sein.

§ 4. Die ältesten Sprachdenkmäler.

Die Italiener haben nie, auch im tiefsten Mittelalter nicht, aufgehört, sich als Nachkommen der alten Römer zu fühlen: die Kenntnis und der Gebrauch des Latein war hier leichter und verbreiteter als anderswo, so daß man für schriftliche Aufzeichnungen erst sehr spät zu der Volkssprache griff. Die ältesten Sprachdenkmäler stammen aus Capua und aus Teano und fallen in die Jahre 960 und 964. Es sind Zeugenaussagen aus Gerichtsakten, die im übrigen natürlich lateinisch abgefaßt sind. — Das erste toskanische Denkmal reicht nicht weiter zurück als in das Jahr 1211 und ist ein Verzeichnis florentinischer Bankhalter. Die betreffenden Schreiber bedienten sich hier ihrer Muttersprache nur der Verständlichkeit zuliebe und keineswegs mit künstlerischen Absichten. Obgleich wohl anzunehmen ist, daß in den einzelnen Landschaften Italiens schon damals Lieder in der Sprache des Volkes gesungen wurden, so dürfen wir bei dem vollständigen Mangel an bedeutenden Denkmälern die Anfänge der italienischen Literatur nicht weiter hinaufrücken als an die Schwelle des 13. Jahrhunderts.

Das ist, den anderen Literaturen des modernen Europa gegenüber, eine beträchtliche Verspätung. Sie wird durch die kulturgeschichtliche Sonderstellung Italiens im Mittelalter bedingt. Die Italiener nahmen an der religiösen und politischen Begeisterung für Kirche und Kaisertum nur kühlen Anteil. Ein Blick auf ihre lateinische Dichtung und Geschichtschreibung vor dem 13. Jahrhundert lehrt, wie wenig sie auf sagenhafte Verherrlichung Karls des Großen oder anderer Kriegshelden und Herrscher des Mittelalters gestimmt waren. In spärlichen Ansätzen bleibt die italienische Heldensage stecken. Um so stärker macht sich eine unabhängige, oft schon republikanische Gesinnung bei den Städtebewohnern geltend. — Auch an religiöser Begeisterung und volkstümlicher Frömmigkeit, die etwa zu christlichen Gesängen in der Landessprache hätte treiben können, ist vor dem Auftreten des hl. Franz von Assisi kaum etwas zu merken. Der Belgier Ratherius, Bischof von Verona († 974), ist entsetzt über die Gottlosigkeit der italienischen Geistlichen und den heidnischen Aberglauben des Volks. Wenn im 11. Jahrhundert die Benediktinermönche auf Montecassino geistliche Lieder dichten, so bemühen sie sich, die kirchliche Ausdrucksweise zu vergessen und in den Formen des Horaz, Ovid, Virgil, Juvenal und Cicero zu beten.

Dazu kommt, daß der Bildungsunterschied zwischen Kleriker und Laien in Italien kein so schroffer war wie im Norden. Als Erbschaft aus der römischen Kaiserzeit hatten sich Laienschulen in vielen Städten

erhalten, wo Grammatik und Rhetorik in beinahe schon humanistischer Weise getrieben wurde. Die Veranlassung, lateinische Werke für Laienkreise zu übersetzen, zu erklären und zu popularisieren, war deshalb hier nicht so dringend wie in Deutschland, England oder Frankreich. Überhaupt war der Geist der Gebildeten nicht wie dort auf Erbauung, Andacht und Verehrung gerichtet, sondern auf naturwissenschaftliches Wissen, auf Aufklärung und formalistisches Können. Medizin, Rechtskunde, Grammatik und Rhetorik viel mehr als Theologie oder dichterische Ausgestaltung der mittelalterlichen Gefühlswelt war die Lieblingsbeschäftigung der Italiener.

Rittertum und höfische Sitte drangen nur langsam aus Frankreich und Deutschland her, über das nördliche und südliche Ende der Halbinsel, ins Land. Weshalb auch die gesellige Dichtung, Minnelieder und Romane, erst auf dem Wege der Nachahmung im Laufe des 13. Jahrhunderts sich eingebürgert haben.

2. Kapitel.

Anfänge der italienischen Literatur.

§ 5. Die sizilianische Dichterschule.

Wenn Dante sagt: „Der erste, der in der Volkssprache zu dichten sich anschickte, tat es, um seine Worte seiner Herrin verständlich zu machen, der es schwer fiel, lateinische Verse zu verstehen"[1]), so hat diese geistreiche Vermutung bis auf den heutigen Tag nicht widerlegt werden können. In der Tat handeln die ältesten italienischen Kunstlieder von der Liebe.

Eine glänzende höfische Minnelyrik war in Südfrankreich emporgeblüht, und wanderlustige Trobadors trugen ihre Lieder an die Höfe des benachbarten Oberitaliens, so daß schon am Ende des 12. Jahrhunderts auch oberitalienische Dichter zu singen begannen in der Sprache der Provence, die ihnen etwa ebenso nahe stand als das Italienische und außerdem den Vorzug einer reich ausgebildeten poetischen Technik bot. Der berühmteste unter diesen norditalischen Trobadors ist

[1]) Vita nuova, cap. XXV.

Sordello de' Visconti aus Mantua, dem Dante ein ehrenvolles Denkmal gesetzt hat[1]).

Kurz darauf fand die absterbende Kunst Südfrankreichs eine neue Pflanzstätte in Sizilien und Süditalien am Hof des genialsten Fürsten des Mittelalters, Friedrichs II. Der Kaiser selbst, sein Sohn Enzio, sein unglücklicher Sekretär Pier della Vigna, sein Falkner Jacopo Mostacci und besonders sein Notar und Kanzler Giacomo da Lentini, sowie viele andere aus der Schar seiner Vasallen und seines Gefolges verfaßten Liebeslieder nach Art der Provenzalen. Sie bedienten sich dabei nicht etwa des sizilianischen Dialekts, denn nicht alle waren Sizilianer, sondern einer durch Latinismen, Provenzalismen und Idiotismen auf mehr oder weniger konventionellem Wege hergestellten Mischsprache. Gedanken und Bilder sind fast durchaus den Trobadors abgesehen; ja, der Minnesang dieser sizilianischen Dichterschule ist noch viel schablonenhafter, ärmer und unpersönlicher. Politische Anspielungen und Ausfälle, wie sie von den Trobadors in Südfrankreich und Norditalien so gerne gemacht werden, müssen hier, in der Umgebung eines beinahe orientalischen Selbstherrschers, ängstlich vermieden werden. — Die Hauptform, die Kanzone, ebenfalls aus Südfrankreich übernommen, ist durch häufigeren Reimwechsel den Bedürfnissen der italienischen Sprache angepaßt, während das Sonett eine eigene Schöpfung der sizilianischen Schule zu sein scheint.

Zweifellos hat neben dieser streng höfischen und schulmäßigen Dichtung in Süditalien auch eine volkstümlichere und lebensvollere bestanden. Ein Vermittler zwischen beiden Gattungen war z. B. Giacomino Pugliese (ca. 1235). Das sicherste Zeugnis aber haben wir in einem formell wie inhaltlich sich als volkstümlich kennzeichnenden Gedicht: in der sogenannten „frischen Rose“ (Rosa fresca). Es ist ein Con-

[1]) Purgatorio, VI, 58 sgg.

trasto (Zank- oder Zwiegespräch), in dem ein Spielmann sich um die letzte Liebesgunst eines Bauernmädchens bewirbt; anfangs ohne Erfolg, aber schließlich setzt er's durch.

§ 6. **Fortsetzung der sizilianischen Schule in der Toskana und in Bologna.**

Bald erlag das Geschlecht der Staufer den Anjous, und der ritterliche Minnegesang verstummte in Sizilien; aber zahlreiche Beamte und Angehörige des kaiserlichen Hofes sorgten dafür, daß die sizilianisch-provenzalische Schule sich über ganz Mittelitalien verbreitete. Auch darf man annehmen, daß der Anjovinische Hof, kraft seiner Beziehungen zu den welfischen Städten, eine erneute und vermehrte Einfuhr provenzalischer Kunstdichtung über Genua, Venedig, Bologna, vielleicht auch über Neapel nach der Toskana vermittelt hat. Hier erstand nun eine Reihe von Dichtern, welche die Künsteleien der früheren zum Teil noch übertrieben. Unter ihnen verdient Erwähnung der Lucchese Buonagiunta Orbicciani degli Overardi, an dessen Liedern man den Wandel der literarischen Moden, den Übergang von der Kanzone zu der Ballata, von dem ritterlichen zum bürgerlich lehrhaften und schließlich zum schwärmerischen Ton beobachten kann. Der bedeutendste aber ist Guittone del Viva, oder Guittone von Arezzo († 1294), Mitglied des bekannten Ordens der frati godenti[1]). Während der ersten Zeit seiner Entwicklung bleibt er noch vollständig befangen in der alten Manier; später verläßt er die Kunst des Frauendienstes, die übrigens viel von ihrer Ritterlichkeit bei ihm verloren hat, und behandelt moralische und religiöse Fragen in äußerst schwülstigen und schwerfälligen Liedern. Plump, gelehrt, nüchtern und tüchtig wie er ist, putzt er seine lehrhaften Gemeinplätze mit Sophismen und Zitaten aus der Bibel und Aristoteles, seine Sprache

[1]) Vgl. Inferno XXIII, 103.

mit Latinismen und Provenzalismen, seine Strophen mit Binnenreim, seine italienischen Prosaepisteln mit rhythmischem Periodenschluß usw. Es sind die ersten, kindlichen und zopfigen Versuche, die Dichtung philosophisch zu vertiefen und humanistisch zu veredeln. — Echt und kräftig aber wird Guittones Rügelied, sobald die politische Leidenschaft des Welfen aus ihm spricht.

In dem Maße, wie die höfischen Ritter von den städtischen Bürgern verdrängt wurden, strömten auch neue Gedanken in die Poesie, und die Dichter begannen in engere Fühlung zu treten mit dem wirklichen Leben.

Nachahmer Guittones, wie Monte Andrea, Lambertuccio Frescobaldi und, von allen weitaus der begabteste und vielseitigste, Chiaro Davanzati (ca. 1230—80), nehmen eifrig teil an den Kämpfen der Welfen und Gibellinen und wechseln Streitsonette miteinander über Fragen der Mechanik, Physiologie, Ethik, Theologie, Staatslehre und Verskunst.

Auch der humoristischen Richtung, deren ersten Spuren wir schon in Sizilien begegneten, sollte es in der Toskana an Vertretern nicht fehlen. Neben Davanzati zeichnete sich hier besonders Rustico di Filippo aus († ca. 1295). Von ihm sind nur Sonette erhalten, unter denen uns besonders die scherzhaft satirischen gefallen, wo er mit schlagendem Witz die Parteien und die Persönlichkeiten seiner Vaterstadt karikiert.

§ 7. Anfänge der lehrhaft-allegorischen Poesie.

Die Neigung, wissenschaftliche Gegenstände durch poetische Bearbeitung den Laien zugänglich zu machen, war nicht nur den Nachahmern des Guittone und der Provenzalen eigen, sie tritt noch entschiedener bei denjenigen hervor, die mit den großen nordfranzösischen Lehrdichtungen, mit dem Rosenroman vor allem, bekannt wurden. Der erste, der etwas Ähnliches in Italien zu veranlassen sich bemüht hat, ist der Flo-

rentiner Brunetto Latini (geb. zwischen 1210 und 30, gest. ca. 1294). Nach der Niederlage seiner welfischen Parteigenossen bei Montaperti (1260) sah er sich zu mehrjährigem Aufenthalte in Frankreich gezwungen, wo er Gelegenheit fand, mit der Sprache und dem Schrifttum des Landes vertraut zu werden. Sein Hauptwerk in italienischer Sprache, der Tesoretto (das Schatzkästlein), behandelt in 22 Kapiteln paarweise gereimter durchaus schwungloser Siebensilbler eine Reise des Dichters durch die allegorischen Reiche der Natur, der Tugend und der Liebe, aus deren Fesseln von Ovid befreit, er sich dem Olymp (d. h. der religiösen Betrachtung) zuwendet. Hier bricht das Gedicht ab, mitten in einem naturwissenschaftlichen Gespräche mit Ptolemäus. Während Guittone und seine Schüler einen ehrlichen und angestrengten Willen zur Kunst zeigen, schüttet Latini stillos und gleichgültig den Stoff seines Wissens vor dem Leser aus. Seinen Ruhm verdankt er weniger diesen platten Reimen als den Livres dou Trésor, die er in französischer Prosa geschrieben und in die er das ganze Wissen seiner Zeit zusammengefaßt hat. Obgleich dieses enzyklopädische Sammelwerk in mehreren italienischen Bearbeitungen auch seinen Landsleuten zugänglich gemacht wurde, ist doch der Tesoretto ungleich bedeutungsvoller für die literarische Entwicklung, insofern er die lange Reihe allegorischer Gedichte eröffnet, die zuletzt mit der „göttlichen Komödie" in einer der erhabensten Schöpfungen menschlichen Geistes gipfeln sollte[1]). — Eine unmittelbare Nachahmung des ersten Teiles des Rosenromans ist das sogenannte Detto d'amore (Liebeswort), ein gekünsteltes und ziemlich wertloses Gedicht, das dieselbe metrische Form aufweist wie der Tesoretto. Es stammt von einem unbekannten Dichter und ist uns nur bruchstückweise erhalten. — Mit mehr Glück hat

[1]) Auch dem Latini hat Dante in Dankbarkeit ein Denkmal gesetzt. Vgl. Inferno XV.

gegen Ende des Jahrhunderts ein gewisser Ser Durante den ersten und, weit ausführlicher, den zweiten Teil des Rosenromans in eine lange Reihe (232) italienischer Sonette umgearbeitet. Wohl mit Unrecht hat man in diesem Durante (volle Namensform für Dante) den Dichter der göttlichen Komödie erkennen wollen.

§ 8. **Geistliche Volksdichtung in Umbrien und Anfänge des Dramas.**

Während der Süditaliener zunächst an der Liebe zum Weibe sich dichterisch inspirierte, war es bei dem tiefer und inniger angelegten Völkchen Umbriens vorzüglich die Liebe zu Gott, die seine frühesten Gesänge bewegte. Der erste, von dem uns erzählt wird, daß er einen geistlichen Lobgesang in seiner Muttersprache verfaßt habe, ist kein Geringerer als der heilige Franz von Assisi (1182—1226). Der ihm zugeschriebene Sonnengesang (Cantico del Sole), den er zwei Jahre vor seinem Tode gedichtet haben soll, ist uns in mehreren Überarbeitungen erhalten, in denen sich die mundartlichen und metrischen Formen nur noch unvollkommen erkennen lassen. Es ist übrigens nicht ausgeschlossen, daß der Heilige ihn ursprünglich in lateinischer Sprache abgefaßt hat. Als Vorlage diente ihm der 148. Psalm. Die lyrische Wirkung aber liegt in der Gefühlsfarbe, in der warmen Eindringlichkeit, mit der die bunte Mannigfaltigkeit des Lebens auf einen einzigen Jubelton gestimmt ist, und in dem gläubigen Ernst, mit dem sogar die tote Natur geheiligt wird. Sonne, Mond und Sterne, Luft und Wasser, Erde und Feuer, alle sind sie Kinder des gepriesenen Gottes, und Schwestern und Brüder für das liebeerfüllte Herz des Heiligen. — Die Jünger Francescos trugen mit seiner Lehre auch die ersten Klänge geistlicher Volksdichtung durch alle Gegenden Italiens. Besonders die große Flagellantenbewegung von 1258 und ff., die ebenfalls von Um-

brien ihren Ausgang nahm, beförderte den Aufschwung der sogenannten Lauda, des geistlichen Lobgesanges, oder, wie man versucht wäre zu sagen: des geistlichen Tanzliedes, denn in seiner metrischen Gestalt ist es nichts anderes als eine Ballate. Die ältesten Lauden, von denen wir zahllose umbrische und toskanische Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts besitzen, gehen vermutlich auf Jacopone da Todi (1230—1306) zurück. Durch den plötzlichen Tod seiner jungen Gattin (1268) zum Weltverächter und Büßer gewandelt, trat Jacopone in den Orden der Franziskaner und begeisterte das Volk mit seinen Liedern, in denen der krasseste Realismus und banale Plumpheit sich mit weltfernem Mystizismus und innigem Gebete vermählen. Bald ist er verschroben bis zur Unverständlichkeit und lehnt sich an kirchenlateinische Kunstformen an, bald nähert er sich, einfach, schlicht und roh bis zur Plattheit dem Volkslied, bald wirkt er sinnlich und süßlich, indem er Gedanken und Bilder des Minnedienstes auf das Verhältnis des Frommen zu der Gottheit überträgt. — Es ist das Verdienst Jacopones und seiner zahlreichen Nachahmer, die lateinische Kirchenpoesie nach und nach verdrängt zu haben. Und doch haben sie auch diese noch um einige wunderbare Blüten bereichert. Das Stabat mater scheint von Jacopone, das Dies irae von dem Franziskaner Thomas von Celano gedichtet zu sein. — Am meisten interessieren uns diejenigen Lauden, die in der Form des Zwiegespräches gehalten sind. Es liegt nahe zu vermuten, daß sie von geistlichen Genossenschaften aufgeführt wurden, und wir hätten damit die ersten Ansätze zum italienischen Drama in den Lauden zu suchen.

§ 9. **Erzählende und lehrhafte Dichtung in Oberitalien.**

Die nördlichen Gegenden Italiens, deren Mundarten sich bedeutend dem Französischen nähern, haben am längsten ge-

braucht, um sich von fremden Einflüssen zu befreien und zu literarischer Selbständigkeit durchzuringen.

Es waren vor allem die franko-germanischen Sagenstoffe: die Heldensagen und Abenteuerromane, die, von wanderlustigen französischen Spielleuten (Jogleurs) in die Po-Ebene heruntergetragen, sich rasch verbreiteten und vielfache mundartliche Überarbeitung erfuhren. Zunächst im venezianischen Gebiete wurden französische Epen, wie der Beuvon d'Hanstone, Carleto, Ogier le Danois und sogar das Rolandslied, notdürftig heimisch gemacht, indem man den französischen Wortlaut überall, wo es zum Verständnis nötig war, mit venezianischen Formen und Wörtern ausflickte. Bald fingen auch lombardische Bänkelsänger an, sich den Fabelgeschichten von Karl dem Großen und seinen Rittern zuliebe eine französisch-italische Mischsprache zurechtzumachen. So entstand die Entrée de Spagne und die Prise de Pampelune. Eine weitere Stufe der Einverleibung französischer Stoffe und Formen bezeichnet der Bovo d'Antona, sowie die zwei erhaltenen Bearbeitungen des Tierepos von Rainardo e Lesengrino. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts gelangt das französische Nationalepos sogar hinab in toskanisches Gebiet.

Gegen die Masseneinfuhr solch ausländischer Kriegs- und Wundergeschichten traten ernstere Männer, die wohl meist Geistliche sein mochten, verdammend und bekämpfend auf, indem sie ihr zahlreiche Erzeugnisse lehrhafter Dichtung gegenüberstellten. Die Stoffe dazu flossen am reichlichsten aus den lateinischen Büchern der Kirche. So predigte Uguccione von Lodi in seinem „Buche“ (Libro, vor 1274) gegen die Eitelkeit und Laster der Welt. Einen Teil dieser zusammenhangslosen und öden Tiraden hat Pietro von Barsegapé in seinen „Sermon“ herübergenommen, der nichts anderes ist als eine moralisierende Paraphrase der biblischen Geschichte beider Testamente. Wichtiger ist das Gedicht des Franziska-

nermönches Giacomino von Verona, und das sogenannte Atrovare, das aus anonymer Feder stammt. Denn hier wird zum erstenmal der Stoff der „göttlichen Komödie“, das Leben der Seelen im Jenseits, zum Gegenstande volkstümlicher Dichtung gemacht. Was bei beiden am vorzüglichsten, aber freilich in plumper Derbheit, gelang, das ist die Schilderung der Hölle. Formgewandter und fruchtbarer als alle andern ist der Mailänder Bonvesin da la Riva († ca. 1313). Er bediente sich vorzugsweise der vierzeiligen Alexandrinerstrophe mit durchgehendem Reim und liebte es, seine Ausführungen dramatisch zu beleben, indem er ihnen die volkstümliche Form des Streitgesprächs (Contrasto) verlieh. So zankt sich in seinen Gedichten die Seele mit dem Leib, und der Leib mit den Gliedern; Rose und Veilchen, Fliege und Ameise, und alle zwölf Monate des Jahres machen sich gegenseitig ihre Vorzüge strittig. Sogar die heilige Jungfrau hat sich gegen eine sündige Seele und gegen den leibhaftigen Satan zu verteidigen. All diesen Gedichten, die sich durch eine frische Naivität wohltuend auszeichnen, liegt eine sittlich-religiöse Absicht zugrunde. Mit seinem kulturhistorisch interessanten Gedichtchen „von den 50 Anstandsregeln bei Tisch“ tritt Bonvesin auch in das Alltagsleben lehrhaft herein. Sein Jugendwerk, das kürzlich aufgefundene Lehrgedicht von den drei Schriften (libro delle tre scritture), hat zwar keinerlei künstlerische, aber eine große entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. In symmetrischem Aufbau, in drei großen Teilen (im ganzen 600 Strophen), erzählt es zuerst das Elend des Menschen im Diesseits und Jenseits, ferner die Leidensgeschichte Christi und schließlich die Freuden des Paradieses. Es zeigt uns, wie der Sinn für monumentale und abgezirkelte Gleichmäßigkeit, zuerst in der Theologie und in der kirchlichen Baukunst geschult und später in der göttlichen Komödie zur höchsten Vollendung gesteigert, sogar die mundartliche Dichtung ergreift. Schwerlich

aber hat Dante dieses Machwerk gekannt. — Religiöse, politische, satirische und praktisch-lehrhafte Stoffe finden wir endlich in buntem Durcheinander versifiziert von einem Anonymus aus Genua, der ungefähr um die Wende des Jahrhunderts gedichtet haben muß. Hier spricht die nüchterne und trockene Weisheit eines aufgeklärten Bürgers.

§ 10. Die Prosa.

In der prosaischen Literatur bediente man sich noch lange Zeit des Latein und des Französischen. Erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts fing man an, auch italienische Prosa zu schreiben, und zwar versuchte man sich zuerst an Übersetzungen. So wurde die antik-mittelalterliche Trojasage aus dem Roman von Benoît de Sainte-More italianisiert; ebenfalls aus dem Französischen stammen die Fatti di Cesare (Cäsars Taten) und die Dodici conti morali (12 moralische Erzählungen), sowie verschiedene Bearbeitungen der sogenannten bretonischen Sagenstoffe (Artus, Tristan usw.). Auch der Trésor des Latini wurde schon früh übersetzt. — Aus dem Lateinischen übertrug man vorzugsweise lehrhafte Werke, z. B. mehrmals die moralischen Traktate des Albertano von Brescia, die noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts fallen. Sprachlich besonders schätzenswert ist die Übersetzung der äsopischen Fabeln von einem Anonymus aus Siena. — Eine freiere Art der Bearbeitung weist die sogenannte Rettorica nuova (oder Fiore di rettorica, 1254—66) des Fra Guidotto von Bologna (?) auf. Sie ist ein Auszug aus der pseudo-ciceronischen Rhetorik ad Herennium, der insofern Beachtung verdient, als hier zum erstenmal versucht wird, die rhetorischen Grundsätze der Alten für die Volkssprache nutzbar zu machen.

Unter den selbständigen Prosaikern fällt zunächst Guittone von Arezzo auf, der auch im prosaischen Briefstil sich der

feierlichen lateinischen Periode zu nähern versucht, im Bewußtsein, eigene und neue Wege einzuschlagen. Die Kraft des Stiles zu erhöhen, streut er Reime und rhythmische Tiraden in seine Prosa. — Einfacher und schmucklos roh sind die ersten Versuche historischer Prosa: die ältesten Chroniken von Pisa (1279), Lucca und Florenz, und eine Erzählung der Schlacht von Montaperti.

Unter den erzieherischen Schriften erfreute sich besonders der „Tugendspiegel“ (Fiore di virtù) des bologneser Mönches Tommaso Gozzadini viele Jahrhunderte lang großer Beliebtheit. Es ist eine Auslese moralischer Sprüche aus dem Altertum und Mittelalter.

Der Florentiner Bono Giamboni (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) kleidet seine (?) „Tugendlehre“ (Introduzione alle virtù) in das vielbeliebte Gewand allegorischer Reiseerzählung. Frau Philosophie geleitet den bedrängten Menschen zum Palast des Glaubens und zeigt ihm die Heerscharen der Laster und Tugenden und führt ihn endlich den letzteren zu. Die Anregung zu diesem inhaltlich und sprachlich gleich wichtigen Denkmal scheint dem Verfasser aus dem „Trost der Philosophie“ des Boethius gekommen zu sein und aus der „Seelenschlacht“ des Prudentius.

Auch die Anfänge der italienischen Novellistik fallen noch in das 13. Jahrhundert. Die toskanische Sammlung von „20 Erzählungen alter Ritter“ (conti d'antichi cavalieri) nimmt die Stoffe zu ihren knappen Anekdoten aus allen möglichen Sagenkreisen. Nicht weniger mannigfaltig sind die Quellen des sogenannten Novellino[1]), einer Sammlung von 100 kurzen Novellen, deren Verfasser ebenfalls ein Anonymus aus der Toskana (Florenz) zu sein scheint. Anekdotische Ereignisse aus der Heiligen Geschichte, aus den mittelalterlich-

[1]) Auch Cento novelle genannt.

klassischen Sagen und aus der romantischen Literatur Frankreichs werden hier in schmuckloser, gedrängter, aber oft schon scharf charakterisierender Form erzählt.

§ 11. **Guido Guinizelli.**

Die reichen, fast allzu verschiedenartigen Anfänge, die in jeder Landschaft der Halbinsel wieder ein anderes Gesicht zeigen, fließen in den größeren Kulturzentren allmählich zusammen. Ein solches war um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert Bologna. Hier blühte Italiens bedeutendste Universität. Rechtswissenschaft vor allem wurde gelehrt und in ihrem Dienste Grammatik und Rhetorik. Auf Wunsch Kaiser Friedrichs II. war die aristotelische Philosophie in der Auslegung des Averroes zu einem Hauptgegenstand des Unterrichts erhoben worden, während es für Theologie hier noch lange keinen Lehrstuhl gab. Es herrschte weltfroher, heiterer akademischer Geist. Aus Bologna stammen die ältesten Aufzeichnungen derber waschechter Volkslieder, aus Bologna die ersten Spuren lateinischer Goliardenlyrik in Italien. Bolognese ist einer der ersten Italiener, der den Minnesang in provenzalischer Sprache pflegte, Rambertino Buvalelli. Hier waren ja auch zahlreiche südfranzösische Studenten immatrikuliert, und nordfranzösische Spielleute ließen sich auf den Straßen hören.

Mehrere Dichter der sizilianischen Schule haben hier studiert, und Guittone von Arezzo hatte enge Beziehungen zu der Stadt. Hier sollte ihm nun auch der bedeutendste Schüler und Fortsetzer erstehen: Guido Guinizelli dei Principi. Die wenigen von ihm erhaltenen Lieder genügen, um zu zeigen, wie in seinem klaren Kopf die wissenschaftliche Bildung der Universität sich mit der schönen Kunst des Minnesangs vereinigt. In seiner berühmten Kanzone Al cor gentil ripara sempre

amore hat er eine neue, platonische Auffassung der Minne entwickelt. Nicht mehr aus der Bibel, sondern aus der Natur und ihrer geheimnisvollen Wissenschaft nimmt er die Vergleiche. Alles Sündhafte und Gemeine ist abgestreift. Die Dame des Ritters ist zu einem höheren Wesen gesteigert, ist halb Engel, halb philosophische Idee oder averroistische Intelligenz geworden, ein weiblicher Abglanz der Gottheit, der die Seele des Liebenden erhebt und verklärt. In edler, farbiger Sprache, in immer neuen Bildern wird diese übersinnliche Minne geschildert und geschaut, nicht gelehrt oder gepredigt. Es ist christliche Schwärmerei und philosophische Vision mit griechischer Heiterkeit und Anmut. Da und dort ist noch etwas Sprödes, Kühles und Spitzfindiges in dem Lied, das aber am Schluß wieder warm und naiv wird.

„Geliebte Frau, wann meine Seele einst
Vor Gott erscheint, wird er mir sagen: ‚Wie?
Durch alle Himmel drangst du bis zu mir
Und nahmst dir mich zum Gleichnis ird'scher Liebe.
Mir und der Königin
Des Himmelreichs, die allen Trug zerstört,
Gebührt allein der Preis!‘
Dann muß ich sagen: ‚Ach, die Liebste schien mir
Ein Engel deines Reichs.
Zur Sünde rechne mir die Liebe nicht!‘“

Mit diesem Lied ist ein dichterischer Zyklus eröffnet, zu dem die Vita nuova und die „göttliche Komödie“ gehören und dem Dante selbst den Namen des dolce stil nuovo gegeben hat.

3. Kapitel.

Das Zeitalter Dantes (1283—1348).

§ 12. Die Schule des dolce stil nuovo.

So entstand in Mittelitalien diese Schule, die nun in dem Florentiner Guido Cavalcanti (ca. 1255—1300), dem vertrauten Freunde Dantes, einen ihrer bedeutendsten Vertreter finden sollte. In seiner berühmten und viel kommentierten Kanzone vom Wesen der Liebe hat er die Grundgedanken dieser erotisch-philosophischen Dichterschule mit noch größerer Genauigkeit und Spitzfindigkeit als Guinizelli dargelegt. Die Geliebte ist ein reines, überirdisches Wesen; ihr bloßer Anblick wirkt im edlen Herzen des Liebenden die wunderbarste Tugend. Cavalcanti versteht es, in seinen Sonetten und Ballaten die poetische Seite solcher an sich doktrinären und abstrakten Anschauungen glücklich zu erfassen, wenn er die Schönheit seiner Herrin und deren Wunderkraft beschreibt; aber er fällt in Geschraubtheit und Begriffsspielerei, wenn er die unfaßlichen Vorgänge in seiner verliebten Seele veranschaulichen will. — Dieselben Vorzüge und Mängel finden sich bei andern toskanischen Dichtern dieser Richtung: Lapo Gianni del Ricevuto, Gianni Alfani, Dino und Matteo Frescobaldi und auch noch bei dem leidenschaftlichen Cino von Pistoja. Ein überzeugter Gibelline und Anhänger des Kaisers Heinrich VII., dessen Tod Cino in einem politischen Parteiliede schwer beklagte, führte er zwischen politischen Kämpfen und juristischer Tätigkeit ein vielbewegtes, langes Leben (ca. 1270—1337). Die meisten seiner Kanzonen, Ballaten, und Sonette handeln von der Liebe. Mit tiefempfundenen, schwermütigen und leidenschaftlichen Tönen wechseln spitzfindige Klügeleien. — Durch eine liebenswürdige Anmut kennzeichnet sich auch die kleine Liedersammlung des Senuccio del Bene aus Florenz († 1349).

Die Schule des dolce stil nuovo hat außer in der Toskana nur noch in Norditalien einige wenige Vertreter gefunden, unter denen Guido Novello von Polenta, der Herr von Ravenna, Erwähnung verdient, weil der verbannte Alighieri bei ihm seine letzte Ruhestätte fand.

§ 13. Die Humoristen.

Die gesunde italienische Natur verfehlte nicht, gegen die übersinnliche Kunst der Dichter des dolce stil nuovo zu reagieren. Es kam sogar vor, daß dieselben Männer, die im Platonismus sich gefielen, sich auch in der komischen und derben Dichtung versuchten, z. B. Cavalcanti und Dante. Der saftigste, modernste und keckste Humorist aber ist Cecco Angiolieri (ca. 1250—1320), der liederliche Sohn eines reichen Kaufmanns in Siena. In über 130 Sonetten singt er seine unzüchtige Liebe zu einer jungen Schusterstochter namens Becchina, seine Spielwut, seine ewigen Geldverlegenheiten, und in leidenschaftlichen Worten entlädt er seinen Haß gegen den eigenen Vater, der ihm Keller und Geldkasse knauserig verschließt. Auch mit Dante hat er einige Streitsonette gewechselt. — Ähnliche Stoffe behandelte sein Nachahmer und Landsmann Pieraccio Tedaldi. Unter den Händen des Folgore von San Gemignano entkleidet sich die scherzhafte Poesie ihres persönlichen Charakters, und bei Pietro de' Faitinelli († 1349) nimmt sie eine Wendung zur politischen und moralischen Satire.

§ 14. Die allegorische Dichtung.

Die allegorisch-lehrhafte Dichtung fand einen eifrigen Fortsetzer in Francesco von Barberino, der diese Gattung an der Quelle selbst in Frankreich Gelegenheit hatte kennen zu lernen (in den Jahren 1309 und ff.). Wahrscheinlich hat er dort seine „Lehren Amors" (Documenti d'Amore), ein Ge-

dicht in freien gereimten Versen, verfaßt und hat es mit einem lateinischen Kommentar versehen. Außerdem schrieb er, ebenfalls in allegorischer Einkleidung, angeblich im Auftrag der averroistischen Universalintelligenz, ein gereimtes Sitten- und Anstandsbüchlein für die Frauen (Del reggimento e costumi di donna). — Ebenfalls averroistisch inspiriert ist ein anderes allegorisches Gedicht von unbekanntem Verfasser (vielleicht Dino Compagni), die Intelligenza. Der scholastische Begriff der Universalintelligenz wird in allegorischer Personifikation besungen mit reicher Einmischung legendenhafter Elemente aus den französischen und mittelalterlich-klassischen Sagenkreisen. Die Intelligenza weist eine merkwürdige und sehr seltene Strophenform auf: die nona rima. — Bevor wir dem herrlichsten symbolisch-allegorischen Gedicht der Weltliteratur nähertreten, werfen wir einen Blick auf die gewaltige Persönlichkeit seines Schöpfers.

§ 15. **Dante Alighieri**[1]).

Dante Alighieri stammte aus einer alten Florentiner Magnatenfamilie und wurde im Mai 1265 in Florenz geboren. Seine Mutter Bella, deren Familienname nicht zu ermitteln ist, starb wohl sehr früh, und auch seinen Vater verlor er schon vor 1283. In seiner Jugend, erzählt er uns selbst, habe er „von sich allein aus die Kunst gelernt, Worte in Reime zu bringen". Im übrigen scheint er, nach der damaligen Sitte, zunächst in den sieben freien Künsten unterrichtet worden zu sein. Außer dem Lateinischen hat er auch früh schon Französisch und Provenzalisch gelernt, zeichnete, übte die Kunst des Gesanges und wußte sich mit Anstand in Frauengesellschaft zu bewegen. Auch die Ausbildung im Reiten und im Waffenhandwerk hat ihm nicht gefehlt. Er trat schon früh mit den bedeutendsten Männern seiner Vaterstadt in freundschaftliche Beziehungen: Latini, Cavalcanti, Dino Frescobaldi, Lapo Gianni, Forese Donati und mit dem Maler Giotto. Einer ansprechenden, nicht unwahrscheinlichen Vermutung zufolge hätte er als Knabe die Klosterschule der franziska-

---

[1]) Dante ist Kurzform für Durante. Der Name Alighieri stammt, nach des Dichters Aussagen (Paradiso XV), von einer Lombardin (Alagheria?), die Dantes Urgroßvater Cacciaguida geheiratet hat. Der Name wäre demnach germanisch.

nischen Minoritenbrüder von Santa Croce in Florenz besucht. Später, wohl erst nach seinem 25. Lebensjahr, scheint er in der Predigerschule der Dominikaner von Santa Maria novella die großen Werke des Albertus Magnus und des Thomas von Aquino kennengelernt zu haben. Jedenfalls bot seine Vaterstadt ihm reichliche Gelegenheit, sich mit der franziskanischen Mystik sowohl wie mit der dominikanischen Scholastik, d. h. mit den beiden Richtungen, die seine ganze Gedankenwelt bestimmt haben, vertraut zu machen. Es liegt also kein dringender Grund vor zu der Annahme, daß er die Universitäten Padua, Bologna oder gar Paris besucht habe. — In den Jahren 1288 und 89 beteiligte sich Alighieri als streitsamer Bürger an den kriegerischen Unternehmungen seiner Vaterstadt. — Wahrscheinlich im Jahre 1295 verheiratete er sich mit Gemma aus der hochangesehenen Adelsfamilie der Donati, und um dieselbe Zeit fing er an, sich am öffentlichen Leben der Republik zu beteiligen. Er gehörte ursprünglich den Welfen an; als diese sich aber in zwei Parteien spalteten, nämlich in die der Weißen und die der Schwarzen, da entschied er sich für die ersteren, die seinen gemäßigten Überzeugungen besser zusagten. In diesem gemäßigten, aber unzeitgemäßen Sinne führte er das höchste Amt der Republik, das Priorat, vom 15. Juni bis zum 15. August des Jahres 1300. Nachdem die Schwarzen im Jahre 1301 gelegentlich der Anwesenheit Karls von Valois die Macht an sich gerissen hatten, mußte er, auf eine schmachvolle und erlogene Anklage hin zu lebenslänglicher Verbannung verurteilt, mit vielen Hunderten zugleich die Stadt verlassen. Zunächst schloß er sich seinen Partei- und Leidensgenossen an und beteiligte sich kurze Zeit an ihren erfolglosen Versuchen, sich die Rückkehr zu erzwingen. Aber die Gesellschaft war ihm „zu undankbar, zu töricht und zu schlecht", und stolz ging er abseits, „für sich selbst Partei zu bilden". Er streifte ruhelos umher durch ganz Italien und fühlte, „wie salzig das Brot der Fremde schmeckt, und was für ein harter Gang es ist, die fremden Treppen auf und ab zu steigen". Zunächst fand er eine Zuflucht in Verona bei Bartolommeo della Scala; später begegnen wir ihm in der Lunigiana auf den Besitzungen des Franceschino Malaspina, dann im Casentino, im oberen Teil seines geliebten Arnotales. Als Kaiser Heinrich VII. von den Alpen herunterstieg, da eilte ihm Dante jubelnd entgegen, und in einem leidenschaftlichen Brief verkündet er seiner welfischen Vaterstadt den Untergang. In einem anderen Schreiben fordert er den Kaiser auf, er möge, ohne sich in Oberitalien aufzuhalten, „die Axt an die Wurzel des Stammes legen" und sich mit ganzer Macht auf Florenz werfen. Aber nach einer vergeblichen Belagerung dieser

Stadt starb Heinrich am 24. August 1313. Wo Dante die folgenden Jahre zubrachte, ist unbekannt. Als sich ihm 1316 die Gelegenheit bot, nach Florenz zurückzukehren unter der Bedingung, sich vorher einer Demütigung als Verbrecher zu unterziehen, wies er in edlem Zorn ein solches Ansinnen zurück. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Ravenna bei Guido Novello von Polenta. Noch bis an das Ende hoffte er, dereinst in seine Heimat zurückzukehren und in der Taufkapelle S. Giovanni zu Florenz die Dichterkrone zu erhalten. Aber am 14. September 1321 machte der Tod seinem Leiden und Hoffen ein Ende. — Vergeblich hat sich Florenz um die irdischen Reste seines größten Bürgers bemüht. Noch heute ruhen seine Gebeine in Ravenna.

Schon das wenige, was wir von Dantes Schicksal wissen, kann genügen, uns einen Begriff zu geben von der edlen Kraft dieses leidenschaftlichen Charakters — unbeugsam im Haß und in der Liebe.

§ 16. **Dantes kleinere Werke.**

Als modehafter Minnesinger beginnt Dante zu dichten, ungefähr im Alter von 18 Jahren, und mit 30 Jahren etwa schließt er die Erzählung seiner Jugendliebe „Das neue Leben“ (Vita nuova) ab. Daß ein tatsächliches Erlebnis zugrunde liegt, kann kaum bezweifelt werden, mag die verherrlichte Beatrice mit der Tochter des Folco Portinari in Florenz identisch sein oder nicht. Im übrigen wird man sich über den Sinn dieses merkwürdigen und wunderbaren Büchleins wohl nie ganz einig werden. Zum Teil mag daran seine verzettelte Entstehungsgeschichte schuldig sein. Das erste Sonett muß um 1283, das letzte um 1292 und der verbindende Prosatext wohl ein oder mehrere Jahre später angesetzt werden. So kam es, daß für einzelne Gedichte nachträglich eine Gelegenheit und Bedeutung konstruiert wurde, die ihnen ursprünglich nicht entsprachen. Durch scholastische Erklärungen hoffte Dante das Verständnis zu erleichtern und durch Zahlensymbolik und symmetrischen Aufbau schloß er die losen, vereinzelten Motive zu einer teils architektonischen, teils mystischen Einheit zusammen. Eine Begegnung mit der Geliebten, ein Blick aus

ihren Augen, ein Lächeln von ihrem Mund; die Furcht ihres scheuen Verehrers, sich zu verraten; Hoffnungen, Träume, Vorahnungen, und endlich der Tod Beatricens, der Schmerz der Entsagung und die versöhnende Himmelsahnung — das sind die Stufen dieses duftigen Kunstwerkes, in dem die Wirklichkeit zur Vision und die Vision zur Wirklichkeit wird. Von ritterlicher Frauenhuldigung zu mystischer Verehrung und schließlich zu philosophischer Betrachtung verläuft der Entwicklungsgang der Vita nuova und weist mit Bewußtsein auf die „göttliche Komödie" als das damals schon geplante Gedicht der Vollendung hin.

Im Canzoniere haben die Herausgeber die ganze von Dante erhaltene Lyrik zusammengefaßt: Kanzonen, Sonette, Ballaten und Sextinen, die einen von der „hohen" platonischen, andere aber offenbar auch von der „niederen" Minne inspiriert. Außerdem finden sich Gelegenheitsgedichte, darunter wenige satirische, und endlich philosophisch-allegorische Lieder. Noch stark im Konventionalismus und in der scholastischen Gelahrtheit der Zeitgenossen befangen, erhebt sich Dante in einigen seiner Jugendgedichte, besonders in der Ballate: Io mi son pargoletta bella e nova zu den höchsten Gipfeln der Lyrik. Im Zorn und Schmerz der Verbannung erwärmt sich auch die spröde Lehrhaftigkeit seiner philosophischen Lieder. Die Kanzone Tre donne intorno al cor mi son venute offenbart, obgleich in trotzige, gewollte Dunkelheit verschlossen, einen mächtigen sittlichen und künstlerischen Willen.

Das „Gastmahl" (Convivio), zwischen 1293 und 1308 verfaßt, ist ein langer, unvollendet gebliebener moralphilosophischer Kommentar zu drei allegorischen Kanzonen des Dichters. Ursprünglich hatte er im Sinne, deren vierzehn zu kommentieren. Das Werk wäre auf diese Weise wohl zu einer vollständigen Enzyklopädie des mittelalterlichen Wissens an-

geschwollen. Als Philosoph steht Dante fast durchweg auf dem Standpunkt der Scholastik. Seine Gewährsmänner sind Thomas von Aquino, Albertus Magnus, die Kirchenväter und der latinisierte Aristoteles. Das Hauptverdienst des Convivio liegt in der Verbreitung der Wissenschaften, die vorher nur dem Kenner des Latein zugänglich waren; und was uns besonders daran anspricht, sind die ersten Kapitel, die eine begeisterte und eingehende Verteidigung der italienischen Sprache enthalten.

Der Verherrlichung und Erforschung des Schriftitalienischen, des Vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale, wie er es nennt, hat Dante später seine lateinische Abhandlung „von der Volkssprache" (De vulgari eloquentia) gewidmet. Leider ist auch dieses hochinteressante Werk ein Bruchstück geblieben. Sein Tiefsinn führt den Dichter bereits auf die grundlegenden Fragen nach Wesen und Ursprung der Sprache, und er erkennt auch schon die enge Verwandtschaft der romanischen Idiome untereinander. Das Latein aber hält er für eine nachträgliche Schöpfung der Gelehrten, für einen Versuch, der Sprachverderbnis und -zersplitterung, die seit dem Turmbau zu Babel unaufhaltsam weiterschreitet, entgegenzusteuern. Auch wird hier zuerst die Forderung ausgesprochen, die italienische Sprache und Poesie zu züchten und zu veredeln durch Ausschaltung der Mundarten, durch Festigung der Grammatik, durch reinliche Unterscheidung der Dichtungsgattungen und Stilarten und durch bewußte Nachahmung der Antike. Der Traktat bildet außerdem die wichtigste Quelle für unsere Kenntnis der älteren lyrischen Formen.

Sein politisches Glaubensbekenntnis hat Dante abgelegt in der Schrift „von der Monarchie" (De Monarchia), über deren Abfassungszeit man sich noch sehr im unklaren ist. In drei Büchern sucht er der Reihe nach zu beweisen: 1. die politische und moralische Notwendigkeit eines weltbeherrschenden

christlichen Kaisertums, 2. das historische und natürliche Anrecht des römischen Volkes auf diese Weltherrschaft, die den Deutschen nur aushilfsweise übertragen ist, 3. die durch den Dualismus der menschlichen Natur begründete strenge Scheidung der weltlichen Herrschaft von der geistlichen und die unmittelbar göttliche Herkunft der kaiserlichen sowohl als der päpstlichen Gewalt. Dem Papst wird nur die geistliche Autorität, dem Kaiser allein die weltliche Macht zugesprochen. Dieser hat für die irdische, jener für die himmlische Glückseligkeit des Menschengeschlechts zu sorgen. Als eigenwilliger Utopist bemüht sich Dante, das schwierige Rechtsverhältnis des Staates zur Kirche durch spekulative Deduktionen zu regeln.

§ 17. **Die göttliche Komödie.**

Schon in der Jugend muß Alighieri den ersten Gedanken zu seinem Hauptwerk, der „göttlichen Komödie"[1] (Divina Commedia), gefaßt haben, wie aus einigen Anspielungen in der Vita nuova hervorgeht; und kurz vor seinem Tode noch sehen wir ihn an den letzten Gesängen des Paradieses arbeiten. Die Inspiration ging wiederum von der Liebe zu Beatrice aus, aber im Lauf der Jahre ist der Plan des Werkes ins Riesenhafte hinausgewachsen. Die Ausarbeitung dürfte in die Jahre 1314—20 fallen. — Das Jenseits und die Schicksale der Seele nach dem Tode war der große Gegenstand, der alle Gemüter bewegte. Hier begegnete sich das Interesse der gelehrten Welt mit demjenigen des Volkes. Die philosophische Spekulation, das allegorische Lehrgedicht, die Predigt und die Schaubühne, alle behandelten diesen Gegenstand auf ihre Weise. Einen volkstümlicheren Vorwurf konnte sich Dante

[1]) Komödie nannte der Dichter das Werk, weil es in alltäglicher Sprache verfaßt ist und, mit der furchtbaren Hölle beginnend, im Paradiese heiter und versöhnend abschließt. Es ist also die „Komödie" der Seele. Das Attribut „göttlich" wurde dem Gedicht angesichts seines dichterischen Wertes erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts beigelegt.

nicht wählen, als die Darstellung der drei Reiche des Jenseits: Hölle, Fegfeuer und Paradies (inferno, purgatorio, paradiso). Daher der mittelalterliche Grundzug dieser Dichtung, der darin besteht, daß sich begriffliches Denken und gläubiges Schauen, dogmatisch konstruiertes Jenseits und handgreifliches Diesseits mit voller Selbstverständlichkeit in ihr begegnen. Die Grenzen zwischen Dichtung und Wirklichkeit sind in einer Weise ausgelöscht, wie sie in einem kritischen Zeitalter nicht mehr denkbar wäre. Der mittelalterliche Leser mußte zu dem Eindruck kommen, daß Dantes Hölle die wirkliche und sein Fegfeuer das tatsächliche seien; denn, so viel stand ja wissenschaftlich fest, daß sein Paradies das echte und wahre war. Die neun konzentrischen Himmelskugeln, die sich als Träger und Beweger der Gestirne um die Erde wölben, hatte er wahrlich nicht erdichtet; es waren genau die des ptolemäisch-christlichen Systems. Diesen entsprechen nun die neun konzentrischen Stufen oder Kugelabschnitte, aus denen Dantes Berg der Läuterung sich aufbaut, und diesen wieder die neun Stufen des Trichters der Verdammnis. Und wo sollte Luzifer seinen Sitz haben, wenn nicht am Punkte der größten Himmelsentfernung, im Zentrum der Erde, an der Spitze des Höllentrichters? Und was konnte Luzifers Gestalt anders sein als das Zerrbild der göttlichen Dreieinigkeit: ein Scheusal mit drei Gesichtern, von denen das eine rot, das Gegenteil der Allgüte bedeutet, den Urhaß, das zweite, weißlich-gelb, die Ohnmacht, das dritte, schwarz, die Unwissenheit. Und wenn aus Gottes Nähe Licht, Bewegung und Wärme ihren Anfang nahmen, so mußte um Luzifer her Finsternis, Starrheit und Kälte sein. Und wenn die Hölle mit ihrem unterirdischen Hohltrichter den stufenweisen Abfall von Gott bedeutete, so mußte das Fegfeuer auf der entgegengesetzten südlichen Erdhälfte sich als ein kegelförmig gestufter Berg mit ähnlichen Ausmaßen von der Erde nach dem Himmel türmen, und die Spitze

des Berges mußte das Reich der menschlichen Vollendung, das irdische Paradies sein. Und über dem Mittelpunkt des Erddeckels, der die Hölle verschließt, mußte die heilige Stadt liegen, in der die Erbsünde durch Christus überwunden worden war: Jerusalem. In dieser Weise etwa hat Dante aus Spekulation und Glauben sein mythisches Weltbild geformt, bald spitzfindig klügelnd, bald genial erfinderisch. — Die Verteilung der Seligen auf die Himmelssphären war ihm durch die überlieferten symbolischen Bedeutungen der Planeten und Fixsterne an die Hand gegeben. Im Fegfeuer verteilt er die Geister nach dem kirchlichen Sündensystem, wie es z. B. bei Gregor dem Großen zu finden ist; in der Hölle arbeitet er mit den Grundbegriffen der aristotelischen und ciceronianischen Ethik. Da er, wie jene Denker, den Begriff der Gerechtigkeit als eine religiöse, sittliche und zugleich politische Forderung faßt, so verbindet sich ihm mit der Gottes- und Tugendlehre auch die Staatslehre, und das ganze Gedicht schillert in theologischen, moralischen und politischen Bedeutungen.

Dieses Weltgebäude, streng symmetrisch in hundert Gesängen und in dem selbsterfundenen Dreireim der Terzine aufgeführt, wäre aber nicht viel mehr als ein sinnreiches Begriffsspiel, wenn Dante nicht durch seine eigene Seelennot und Verzweiflung am Zeitlichen zum Gang durch die Ewigkeit gedrängt worden wäre und wenn er nicht seinen ganzen persönlichen Ernst, sein unbändiges Hassen und Lieben, seine Erinnerungen und Hoffnungen mit hinübergenommen hätte. Mit jedem Schritte stößt er nun dort auf Freunde und Feinde; und alles was ihm hienieden ans Herz gewachsen ist, kommt ihm drüben entgegen: sein Lieblingsdichter Virgil vor allem, und dieser geleitet ihn so ruhig, so mild und heiter wie die leibhaftige Weltvernunft durch die Schrecken der Hölle und durch die Anstrengungen des Berges der Läuterung. Und auf dem Gipfel kommt die Geliebte der Jugend ihm entgegen,

Beatrice, und reißt ihn hinauf durch die Macht ihrer himmelsuchenden Augen in körperlose Räume, und mit ihrem seligen Lächeln bereitet sie ihn, als Vermittlerin der gnädigen Offenbarung, auf den Anblick der Gottheit vor. Schließlich hat man das Gefühl, als ob alle Himmel sich in Bewegung setzten, nur um dem verbannten Erdensohn von Florenz sich zu zeigen.

Die Fülle der Gestalten, die aus mythischer, weltgeschichtlicher und florentinischer Vergangenheit und aus der persönlichen Bekanntschaft des Dichters sich in den drei Reichen uns bietet, die lyrischen Stimmungen, durch die wir, bald in kühnen Kurven, bald in zarten Abschattierungen geführt werden, die dramatischen Szenen, Überraschungen und beschaulichen Gespräche, die Übergänge vom Geheimnis und Wunder zur trockenen Belehrung, zur wilden Satire, zum schmelzenden Gebet — all das kann hier nicht einmal angedeutet werden.

Was aber in der unerschöpflichen Vielheit dem Gedicht die Einheit sichert und selbst aus den sprödesten und holzigsten Pedanterien heraus uns noch anspricht, ist die Persönlichkeit des Dichters, der im Grunde immer wieder sich selbst darstellt. Die Anziehungskraft der „Komödie" auf den Leser liegt heute weniger in der Schilderung der jenseitigen Zustände als in der menschlichen Größe des Wanderers, der sie durchquert und in letzter Hinsicht des Dichters, der sie empfunden hat.

Seit dem Erscheinen der „Komödie" bis auf den heutigen Tag ist die ganze italienische Literatur erfüllt von Dante, denn nie wieder hat in ihr eine so gewaltige menschliche Natur mit solchem Können sich geoffenbart. Fast ohne Unterbrechung ist das Gedicht der Gegenstand der Erklärung, Forschung und Nachahmung gewesen: nicht nur in Italien, allmählich im ganzen gebildeten Europa. Wir haben etwa dreißig deutsche Übersetzungen, unter denen die von Philalethes (König Johann von Sachsen), Gildemeister, Pochhammer und Bassermann genannt zu werden verdienen.

§ 18. Dantes Gegner und Nachahmer.

Gerade das, was wir an Dante am meisten schätzen: der Reichtum und die Kraft seiner dichterischen Gestalten und Bilder, mißfiel zum Teil den Zeitgenossen, da sie den ganzen Wert der Dichtkunst in der Belehrung suchten. In diesem Sinne schrieb Cecco Stabili von Ascoli (1269—1327), der berühmte Professor der Astrologie in Bologna, seine Acerba[1]), ein ödes naturwissenschaftlich-moralisches Gedicht, mit dem er, wie er sich rühmt, die göttliche Komödie weit zu überholen dachte. Nicht viel besser ist neben einigen anderen das Dottrinale, welches etwa denselben Stoff behandelt und einen Sohn Dantes, Jacopo Alighieri, zum Verfasser hat.

Der volkstümlichen Dichtung nähert sich die Gattung der Prophezeiungen, Gedichte, in denen meist anonyme Sänger gegen die Verderbnis ihres Jahrhunderts donnerten und der Menschheit alle möglichen Züchtigungen und Unglücksfälle weissagten. Auch die geistliche Poesie, besonders die Lauden, erfuhren noch reichliche Pflege. — Das politische Interesse jener vielbewegten Zeit spiegelt sich in Ballaten, Serventesen und Kantaren auf die wichtigsten Ereignisse der nächsten Vergangenheit, z. B. auf die Niederlage der Neapolitaner bei Montecatini, auf die Übergabe von Treviso und den Tod des Cangrande della Scala. — So zerfielen die verschiedenen geistigen Elemente, die Dante zu einem Ganzen vereinigt hatte, rasch wieder in mehr oder weniger unbedeutende Einzeldarstellungen.

§ 19. Die Prosa im Zeitalter Dantes.

Einen starken Aufschwung aber nahm jetzt die Prosa. Die Arbeit der Übersetzer ging rüstig weiter. Es wurden besonders Ovid, Virgil, Seneca, Sallust, Valerius Maximus u. a. in

[1]) Die „Bittere“, wohl gerade ihrer unliebenswürdigen und schwerverständlichen Form halber so genannt.

das Toskanische übertragen; außerdem wieder die üblichen französischen Romane, die Reisebeschreibungen des Marco Polo und einige heilige Schriften. Ein besonders eifriger Übersetzer und Verfasser geistlicher Traktate in einfacher, volkstümlicher Form und in edlem, christlichem Geiste ist der Dominikanermönch Domenico Cavalca. Als Prediger glänzte um dieselbe Zeit sein Ordensbruder Giordano von Rivalto (1260—1311).

Von den damals so beliebten Blütenlesen (fiori, fiorite, fioretti) lehrhaft erzählenden Charakters verdienen besonders die Fioretti di S. Francesco, eine Sammlung reizender franziskanischer Legenden von anonymem Verfasser, hervorgehoben zu werden. Die frische Unmittelbarkeit und die wunderbar reine Sprache lassen kaum noch ahnen, daß diesen naiven Erzählungen ein lateinisches Original zugrunde liegt. Denselben Fortschritt in der Anmut des Prosastils weist das Fiore d'Italia des Fra Guido von Pisa auf. Es ist eine unvollständig gebliebene Sammlung sagenhafter und historischer Erzählungen über die ältesten Zeiten Italiens.

Die weitaus bedeutendsten und eigenartigsten Prosadenkmale aber haben wir in den zwei Florentiner Chroniken des Dino Compagni und des Giovanni Villani. Der erstere († 1324), einer der angesehensten Parteigenossen Dantes, erzählt uns in den drei Büchern seiner Cronica delle cose occorenti ne' tempi suoi[1]) die erbitterten Parteikämpfe der Weißen und Schwarzen, bei denen er selbst eine so wichtige und unglückliche Rolle gespielt hat. — Eine weit umfangreichere Bildung und eine ziemliche Kenntnis des Altertums besaß der Florentiner Kaufmann Villani († 1348), welcher der anderen Partei angehörte. Obgleich die Schicksale seiner Stadt im Mittelalter den eigentlichen Gegenstand der Chronik bilden, so geht er doch auf die Uranfänge zurück und berück-

[1]) „Chronik der Ereignisse seiner Zeit", verfaßt zwischen 1310 und 1312.

sichtigt auch alle übrigen Ereignisse der Weltgeschichte, sofern sie irgendwie für Florenz in Betracht kommen. Seine Darstellung bricht ab beim Jahre 1336 und wurde später von dem jüngeren Bruder Matteo und endlich von dessen Sohn Filippo Villani fortgesetzt bis zum Jahre 1364. — Wenn wir bei Dino die lebendige, oft leidenschaftliche Erzählung des politischen Kämpfers bewundern, der die sittliche Verderbnis seiner Stadt und den Untergang seiner Partei beweint, so überrascht uns bei dem alten Villani die edle Ruhe und der weite Blick — bei einem mittelalterlichen Chronisten etwas Unerhörtes! Die Lektüre dieser beiden Chroniken bildet die sachgemäßeste Einführung in das Studium der „göttlichen Komödie".

4. Kapitel.

Die Vorbereitung der Renaissance.

§ 20. Die Begriffe Renaissance und Humanismus und die Anfänge der klassischen Studien.

Unter Humanismus darf man sich nicht ohne weiteres die gelehrte Beschäftigung mit dem Altertum, unter Renaissance nicht ohne weiteres die Rückkehr der Kunst zu antiken Vorbildern vorstellen. Die Renaissance (das Wort ist von Michelet in die Geschichtschreibung eingeführt worden; die Italiener übersetzen es mit Rináscita oder Rinascimento) und selbst der Humanismus sind in ihren Anfängen sogar eher eine religiöse und mystische Bewegung als eine weltliche. Der kalabrische Abt Joachim von Fiore, der heilige Franz und ihre Anhänger, die „Spiritualen" strebten eine geistige Wiedergeburt des Menschen an, eine Erlösung aus Dogma und Buchstabenglaube; zum „Ewigen Evangelium", zu einer Art allgemein-menschlicher, überkirchlicher Christlichkeit wollten sie die Gemüter zurückführen. Von hier aus gewinnen nun ihre Schüler, Dante vor

allem, eine freiere Stellung zur Natur und zum heidnischen Altertum. Sie erkennen in der Errichtung des römischen Reichs eine göttliche Fügung, nicht mehr mit Augustin ein Teufelswerk, sondern eine Wohltat für die Menschheit und den glänzendsten Ruhmestitel für Italien. Aus einer religiösen und nationalen Begeisterung für das Altertum heraus soll die ganze Lebensauffassung und Kultur der Menschheit umgestaltet werden. Nur langsam treten die Gegensätze zwischen christlicher und antiker Gesinnung, die man mystisch und symbolisch zu überwinden und zu versöhnen hoffte, wieder auseinander und scheidet sich die reformatorische Bewegung von Renaissance und Humanismus ab. In Italien, auf dem Mutterboden der lateinischen Antike, ist diese Auseinandersetzung weniger scharf und gründlich erfolgt als im Norden. Eine mehr und mehr auf das Innerweltliche und Sinnliche gerichtete Renaissancekultur gewann die Oberhand und veräußerte sich im Formalismus und in einem wesentlich hedonistischen, wollüstigen Schönheitsideal. —

Die ersten, denen der Titel Humanist zukommt, sind freie Bürger italischer Städte und haben auch für die politischen Geschicke ihrer Heimat ein warmes Interesse gehabt. So Geri von Arezzo und Lovato dei Lovati von Padua, von denen wir allerdings nur wenig wissen, und der begabte Schüler und Landsmann dieses letzteren, Albertino Mussato (1261 bis 1329). Er hatte einen außerordentlich hohen, religiös gesteigerten Begriff von dem Beruf und der Würde der lateinischen Poesie, wie aus seinen Episteln hervorgeht. Er versuchte sich mehrfach außer in lateinischer klassizierender Geschichtschreibung auch in der Dichtkunst. Seine Tragödie, die Ecerinis, das erste Renaissancedrama, ist in Form und Sprache dem Seneca nachgeahmt und war nicht zur Aufführung, nur zur Lektüre bestimmt. Sie behandelt aber einen modernen Stoff in politisch-tendenziöser Weise. Der Verfasser wollte seine

Paduaner vor den Übergriffen des Cangrande warnen, indem er ihnen die Tyrannengestalt des Ezzelino da Romano in den schwärzesten Farben vorführte. Die dankbaren Mitbürger verliehen ihm zum Lohn die Ehre der Dichterkrönung. Als sich aber, trotz allem, Cangrande der Stadt bemächtigte, mußte der „poeta vates et historiographus paduanus“ in die Verbannung ziehen und starb in Armut und Elend zu Chioggia. — Sein Nachahmer Ferreto de' Ferreti aus Vicenza († 1337) hat ihn als Geschichtschreiber zwar an Klarheit des Prosastils übertroffen, bleibt aber als lateinischer Dichter weit hinter ihm zurück. — Auch von einem jungen Freund des alternden Dante, Giovanni del Virgilio, wissen wir, daß er sich mit klassischen Studien beschäftigte. Er ging in seiner Begeisterung für das Altertum sogar schon so weit, daß er dem Dichter der göttlichen Komödie den Rat erteilte, sich des Latein zu bedienen und historische Stoffe zu besingen, falls er auf Unsterblichkeit Anspruch mache. — Um aber die Sache der Antike zu der Sache ganz Italiens, ja sogar der ganzen gesitteten Menschheit zu machen, bedurfte es eines Mannes wie Petrarca, der mit einer gründlichen und umfassenden Gelehrsamkeit die höchste künstlerische Begabung verband und in tiefer religiöser und vaterländischer Ergriffenheit seine Werke schuf.

§ 21. **Francesco Petrarcas Leben.**

Zugleich mit Dante wurde auch der Florentiner Notar Petracco di Parenzo in die Verbannung geschickt, und am 20. Juli 1304 wurde ihm in Arezzo ein Söhnchen geboren: unser Francesco Petrarca. Nach mehreren Irrfahrten ließ sich die Familie in Avignon, dem damaligen Sitz der päpstlichen Kurie, nieder. Petrarca genoß seine erste Ausbildung in Carpentras und studierte dann die Rechte an den Universitäten Montpellier und Bologna. Nach dem Tode seiner Eltern (1326) kehrte er nach Avignon zurück und empfing hier die niederen priesterlichen Weihen. Am Karfreitag des folgenden Jahres erblickte er in der Kirche Santa Chiara zum erstenmal seine Laura.

Nun beginnt jene Leidenschaft, die ihn fast sein ganzes Leben lang beherrscht und ihn, den Humanisten, zu der Dichtung in italienischer Sprache begeistert. Seine freundschaftlichen Beziehungen zu dem hoch angesehenen Hause der Colonna sicherten ihm ein sorgenfreies fröhliches Leben. 1333 trieb ihn sein unruhiger Geist auf lange Reisen nach Paris, Belgien und Deutschland. Dabei suchte er allenthalben nach Handschriften alter Klassiker. 1337 kam er zum erstenmal nach Rom. Zurückgekehrt von seinen Wanderungen, zog er sich in die Einsamkeit von Vaucluse bei Avignon zurück, um seinen klassischen Studien und der Dichtkunst zu leben. 1340 wurde ihm zu gleicher Zeit von der Pariser Universität und dem römischen Senat die Dichterkrone angeboten. Er gab Rom den Vorzug und wurde an Ostern des folgenden Jahres auf dem Kapitol gekrönt. Er hatte diese damals noch ganz außerordentliche und bedeutungsvolle Ehre seinem Ruhm als lateinischer Dichter und wahrscheinlich auch seinen persönlichen Beziehungen und Bemühungen zu verdanken. Nach Avignon zurückgekehrt, lernte er Cola di Rienzo kennen, für dessen politische Romantik er sich rasch begeisterte. Als er in Parma weilte, traf ihn die Nachricht vom Tode seiner Laura. Unstet schweifte er nun wieder von Stadt zu Stadt. 1353 verließ er für immer sein geliebtes Vaucluse und lebte dann in Mailand am Hofe der Visconti, die ihn als Gesandten und Redner nach Venedig, Prag und Paris schickten. Später hielt er sich meist in Venedig auf, wo ihm die Republik einen Palazzo angewiesen hatte zum Dank für die testamentarisch in Aussicht gestellte Schenkung seiner Bücherei. Schließlich zog er sich auf das Land nach Arquà zurück. Am 30. Juli 1374 führte ihn ein sanfter Tod mitten aus seinen Studien hinweg. Er entschlief, wie er sich's gewünscht hatte, die Stirne auf einen alten Kodex gesenkt.

§ 22. **Petrarcas lateinische Werke.**

Petrarcas Charakter enthüllt sich uns am besten in seinen Werken, denn nie vor ihm hat ein Schriftsteller mit ähnlichem Wohlgefallen sein eigenes Ich in den Vordergrund gestellt, noch mit so liebenswürdiger Mitteilsamkeit all sein Fühlen und Denken geoffenbart. Er ist der erste, der seelische Stimmungen zergliedert, sie mit wachem Bewußtsein belauscht, schwermütig in ihnen schwelgt und sie, unabhängig von äußeren Anlässen, rein menschlich bemerkenswert findet, — ewig ruhelos und im Zwiespalt mit sich und dem Geschick. — Das

merkwürdigste Zeugnis der widerstreitenden Gefühle und der unendlich vielseitigen geistigen Interessen, die ihn bewegten, sind die stattlichen Sammlungen seiner lateinischen Briefe [1]). Obgleich sie fast alle vom Verfasser ausgewählt, durchgesehen und für die weiteste Öffentlichkeit als Kunstproben lateinischer Prosa bearbeitet sind, so bilden sie dennoch die wichtigste Quelle für die Kenntnis seines Lebens und seiner Individualität. Für die Literaturgeschichte des Humanismus bedeuten sie zugleich die erste und grundlegende Probe der später so reich entwickelten Kunstgattung des Briefes. Mittels seiner Briefe hauptsächlich hat Petrarca die Liebe und Begeisterung für antike Kunst und Gelehrsamkeit in die weitesten Kreise getragen und hat literarisches Publikum und literarische Kritik geschaffen.

Sein unvollendetes Buch De viris illustribus, eine nur allzuweit angelegte Sammlung von Lebenserzählungen berühmter Männer des Altertums, hat heute nur noch Interesse, insofern es die Kenntnis der alten Geschichte den Zeitgenossen um ein gut Stück leichter und anziehender machte. Ähnliche Zwecke verfolgte sein anderes, ebenfalls Bruchstück gebliebenes historisches Sammelwerk: De rebus memorandis. Dem Beispiel des Valerius Maximus folgend, stellte er hier die denkwürdigsten Aussprüche und Anekdoten bedeutender Männer der Vergangenheit zusammen. Leider hat er dabei den Denkwürdigkeiten seiner eigenen Zeit einen sehr spärlichen Raum bemessen. Das Itinerarium syriacum, ein Reisehandbuch zur Pilgerfahrt in das Heilige Land, ist ein hübsches Zeugnis der geographischen Kenntnisse des Verfassers, sowie seiner Neigung für Archäologie und Kunstgeschichte. — Obgleich er die römische Kultur weit höher stellte als die hellenische, so gehen doch auch die ersten Anregungen zum Studium des Griechischen auf ihn und seinen Freund

[1]) Epistolae de rebus familiaribus, ep. seniles, ep. variae und ep. sine titulo.

Boccaccio zurück. Er ließ im Verein mit diesem den Homer zum erstenmal in lateinische Prosa übersetzen durch einen gewissen Leonzio Pilato. Seine Vorliebe für Plato, den er in einer polemischen Schrift gegen die Averroisten verteidigte[1]), macht ihn zum Vorläufer der neuplatonischen Bewegung.

Die gelehrten Studien brachten ihm auch reiche Anregung zu eigenem künstlerischen Schaffen. Das Werk, dem er in erster Linie die Dichterkrone zu verdanken hat, ist die Africa, ein lateinisches Heldengedicht, das die Taten des älteren Scipio Afrikanus verherrlicht[2]). Aber Petrarca war kein Epiker, und künstlerischen Wert haben eigentlich nur die lyrischen Teile des Gedichtes. — Besser sind ihm zum Teil seine über sechzig Epistulae metricae gelungen. Sie sind dem Horaz nachgeahmt und tragen den Stempel wahrer subjektiver Gelegenheitsdichtungen[3]). — Das Carmen bucolicum, eine Sammlung von zwölf Hirtendichtungen, besingt verschiedene Ereignisse seiner Zeit in dunkeln Allegorien, die uns meist unverständlich wären, wenn wir nicht des Dichters eigene Erklärung dazu besäßen.

Petrarca steht aber nicht allein unter dem Einfluß der Antike, sondern fast ebenso stark noch unter dem des christlichen Mittelalters. Er ist nicht bloß Humanist, sondern auch Aszet und Mystiker, und ebenso hoch wie Cicero und Virgil schätzt er den heiligen Augustin, der seinem selbstquälerischen Herzen so vertraut und nahe ist. Unter dem Eindruck der Bekenntnisse Augustins entstand etwa 1342 seine schönste lateinische Prosaschrift, das Secretum oder De contemptu mundi. In Gegenwart der Wahrheit führt er mit Augustin ein Zwiegespräch über das Heil seiner armen Seele. All seine Lebensfreude, seine Liebe zum Ruhme, zu den alten Heiden und zu

[1]) De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia

[2]) Entstanden etwa 1338—43. Aber erst nach dem Tod des Dichters vollständig veröffentlicht.

[3]) Sie sind ins Deutsche übersetzt von F. Friedersdorff, Halle 1903.

seiner Laura möchte ihm der strenge geistliche Berater untersagen. — Von ähnlichen Gedanken getragen ist seine Lobpreisung des einsamen Lebens (de vita solitaria und de otio religiosorum), seine lateinischen Bußpsalmen und die Dialoge de remediis utriusque fortunae.

All die wichtigsten Kunstformen des Humanismus gehen auf Petrarca zurück: das Epos, die Biographie, die Epistel, die Rede und der Dialog. Auch eine lateinische Komödie, die uns leider verlorengegangen ist, hat er in seiner Jugend versucht. Die berüchtigte Gattung der Invektive, eine Nachahmung der Ciceronischen Brandrede, verdankt ihm ebenfalls ihre Entstehung. Überall sieht man ihn eine persönliche, entschlossen künstlerische, allem toten Wissen abholde Stellung zur Antike gewinnen.

§ 23. **Petrarcas italienische Dichtungen.**

Wenn Petrarcas höheres und weiteres Verdienst nach der neuesten Auffassung in seiner humanistischen Tätigkeit begründet ist, so verdankt er doch seine tiefere Wirkung und seinen Ruhm den italienischen Dichtungen. Er selbst freilich pflegte mit offensichtlicher und nicht ganz aufrichtig gemeinter Geringschätzung von ihnen zu reden, nannte sie ineptias, rerum vulgarium fragmenta u. ä. Das Italienische, das von Dante gepriesen und verteidigt worden war, muß jetzt seinen Ehrenplatz wieder dem Lateinischen einräumen. Aber dennoch hat Petrarca fast sein ganzes Leben lang an seinem italienischen Buch der Lieder (Canzoniere) gefeilt und gebessert. In formaler Beziehung hat er denn auch das Höchste erreicht und ist maßgebend geworden für die ganze italienische Lyrik. Besonders dem Sonett hat er seine endgültige Form gegeben und hat die dichterische Sprache auf Jahrhunderte hinaus festgelegt. Das Liederbuch umfaßt über 300 Sonette, 29 Kanzonen, 9 Sestinen, 7 Ballaten, 4 Madrigale und handelt in

der Hauptsache von des Dichters Liebe zu Laura. Die Geliebte ist aus den philosophischen Höhen der Abstraktion herabgestiegen und ist wieder ein leibhaftiges Weib geworden, schön und edel, aber freilich noch immer unnahbar und regungslos. Wenn man trotzdem seine Laura für eine bloße Allegorie gehalten hat, so verkannte man das ganze Wesen in Petrarcas Lyrik. Ob nun aber Laura wirklich die Tochter des Audibert de Noves und Gemahlin des Hugo de Sade ist oder nicht, bleibt für die Literaturgeschichte eine Frage von sehr untergeordneter Bedeutung. — Wenn Petrarca sich auch nicht ganz freigehalten hat vom Einfluß der Trobadors und der Schule des dolce stil nuovo, und sich gerne in gesuchten Künsteleien, Wortspielen, Verstiegenheiten, Süßlichkeiten, gezwungenen Bildern und Antithesen ergeht, so bedeutet sein Liederbuch doch einen entschiedenen Wendepunkt in der Lyrik: die Schönheit der Form ist nicht mehr allegorischer Schleier, sondern hat selbständigen Wert bekommen. Das Gefallen an der schönen Frau, an der schönen Natur und am schönen Bild ist die vorzügliche Triebfeder dieser neuen Kunst. Daher ihre idyllische und wollüstige Stimmung. Im Hintergrunde freilich lauern noch immer Reflexion und Mystizismus und erkennen diese Schönheit als leeren Schein und als Sünde. Daher die elegische Stimmung in vielen Liedern. Erst nachdem die Geliebte gestorben ist und nichts mehr von ihr übrigbleibt als das Bild und die Erinnerung, kann sich der Dichter ganz seinen Träumen hingeben. Die erst so spröde Laura wird nun lebendig, naht sich ihm und trocknet seine Tränen. Die Gedichte nach dem Tode Lauras gehören darum zu den gelungensten. In alle Erscheinungen einer lieblichen und romantischen Landschaft, in alle Sehnsucht nach Glück, Ruhm, Friede und Seligkeit ist ihr Bild verwoben. — In den berühmten Gesängen an Cola di Rienzo und an das von fremden Heeren mißhandelte, uneinige Italien findet das neu erwachte, hu-

manistisch verklärte Nationalgefühl schmelzende und mächtige Töne. Mit wilder Heftigkeit wird in einigen Sonetten die verweltlichte Kirche gegeißelt. Eine feierliche, innige Kanzone des Lobes und Gebetes zu der heiligen Jungfrau beschließt das Liederbuch. — In seinen Trionfi (Triumphzüge) hat der alternde Dichter dem Geiste Dantes noch einen verspäteten Tribut gezahlt. Er übernahm von ihm die Form der Terzine, der allegorischen Vision und des symmetrischen Aufbaus, um das Schicksal der Menschheit zu schildern, wie sie sich der Reihe nach der Herrschaft der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Gottheit unterwerfen muß. Neben öder Gelehrsamkeit finden sich auch hier wieder Stellen wunderbarer Lyrik, besonders da, wo die Erinnerung an Laura den Dichter bewegt. Aus diesem Werk haben besonders die darstellenden Künste reichliche Anregung empfangen.

§ 24. **Giovanni Boccaccios Leben.**

Einer der aufrichtigsten Freunde und Bewunderer Petrarcas ist Giovanni Boccaccio von Certaldo. 1313 in Paris geboren als natürlicher Sohn eines Florentiner Kaufmannes und einer Französin aus angesehener Familie, verbrachte er seine erste Jugend in Florenz. 1328 führte ihn sein kaufmännischer Beruf nach Neapel. Dort wandte er sich auf Wunsch seines Vaters der Rechtswissenschaft zu, während doch seine ganze Neigung der Dichtkunst, den humanistischen Studien und dem lustigen Leben am Anjouviner Hofe gehörte. Er verliebte sich dort in eine Hofdame, Maria d' Aquino (30. März 1336), und hatte mehr Glück dabei als der zaghafte Sänger von Vaucluse. Dieser Leidenschaft verdanken wir eine große Zahl seiner Dichtungen, die noch stattlicher wäre, wenn er nicht später, aus Gewissensbissen, einen Teil davon vernichtet hätte. Er feiert die leichtlebige Geliebte unter dem Namen Fiammetta (Liebesflämmchen). Ende des Jahres 1340 rief ihn, zu seinem großen Schmerz, der Vater nach Florenz. Dann lebte er einige Zeit in der Romagna und wieder in Neapel. Erst nachdem ihm die große Pest seinen Vater entrissen hatte (1349), kehrte er nach Hause zurück. Im folgenden Jahre lernte er Petrarca kennen und schloß innige Freundschaft mit ihm. Er unternahm verschiedene Reisen und Gesandtschaften im

Dienste seiner Stadt, besuchte mehrmals seinen Freund und beschäftigte sich eifrig mit dem Studium des klassischen Altertums. 1362 erhielt er den unerwarteten Besuch eines Kartäusermönchs, der ihm die Hölle dermaßen heiß machte, daß der fröhliche, gutmütige, kindliche und treuherzig leichtsinnige Mann in fromme Ängste und Trübsal verfiel und sich in die Einsamkeit nach Certaldo zurückzog. 1373 begann er im Auftrag der Stadt Florenz die göttliche Komödie öffentlich zu erklären. Aber bald unterbrach die Krankheit seine Lehrtätigkeit, und nach längerem Leiden starb er am 21. Dezember 1375 in Certaldo.

§ 25. **Boccaccios kleinere Werke.**

Zwischen dem lebenslustigen italienischen Dichter und Novellisten der Jugendjahre und dem ernsten Gelehrten des späteren Alters ist ein gewaltiger Unterschied. Allerdings sind auch seine italienischen Schöpfungen in Form und Stoff stark genug von der Antike beeinflußt. Sein erstes Jugendwerk zeigt davon die unliebsamen Spuren in dem rhetorischen Schwulst des Stils. Es ist der Filocolo, ein Prosaroman, den er auf Wunsch seiner Geliebten in Angriff nahm, aber erst nach mehrjähriger Unterbrechung vollendete. Er behandelt in Anlehnung an eine italienische und wohl auch eine französische Quelle den bekannten Stoff von Florio und Biancofiore mit reicher Untermischung von Episoden, die er zum Teile selbst erlebt hatte. — Im Ameto droht die christlich-lehrhafte Absicht des Romans bereits vollständig erstickt zu werden unter dem klassisch-mythologischen Gewand der Hirtendichtung. Die moralische Ermahnung ist dem Dichter nur Vorwand, um eine Fülle sinnlicher Schilderung zu entfalten. Eine rein äußerliche Nachahmung der „göttlichen Komödie" mit lüsternem und gelehrtem Beiwerk, ist der Ameto bemerkenswert als die erste Probe der später so reich entwickelten Schäferdichtung. Als solche enthält er auch schon die bekannten Anspielungen auf galante Ereignisse und Personen der zeitgenössischen Gesellschaft. — Der dritte Prosaroman,

die Fiammetta, etwa 1343 entstanden, ist in der inneren Form offenbar von den Heroiden Ovids beeinflußt. Es ist das Tagebuch oder Selbstgespräch einer verliebten Frau, die unter der Treulosigkeit ihres Liebhabers verzweifelt. Hier zum erstenmal in der italienischen Literatur wird das Herz des liebenden Weibes in allen Wandlungen der Freude und des Schmerzes geoffenbart. Leider ist auch hier die Unmittelbarkeit des Ausdrucks durch Rhetorik, Mythologie und Gelehrsamkeit beeinträchtigt. — Der Corbaccio[1]) endlich oder „Das Liebeslabyrinth" ist eine schlimme Satire auf die Frauen, veranlaßt durch ein mißlungenes Liebesabenteuer des über 40 Jahre alten Sängers mit einer adligen Witwe. Auch hier wieder hat er die Vision gewählt. Die ganze Satire ist dem verstorbenen Gatten der Witwe in den Mund gelegt. Trotz der gelehrten Form ist die Schrift voll kräftiger Toskanismen und interessanter Sittenschilderung.

Zu anderen Erzählungen bediente sich Boccaccio der Oktave, die von nun ab immer beliebter werden sollte. In dieser Form verfaßte er etwa 1338 den Filostrato, der die Liebesgeschichte von Troilo und Criseida zum Gegenstand hat. Die Darstellung ist bereits psychologisch vertieft, das flatterhafte Wesen des Mädchens und die liebenswürdige Gewissenlosigkeit des kupplerischen Vetters Pándaro sind trefflich gezeichnet. Oft bricht des Dichters eigenes Liebessehnen in gelungenen Versen hervor[2]). — Die Teseide (ca. 1341) ist der erste unglückliche Versuch, dem klassischen Epos nach dem Vorbild des Virgil und des Statius italienische Formen zu verleihen. Der Grundcharakter aber bleibt romantisch, und mit seiner

---

[1]) Corbaccio wird meistens mit „alter böser Rabe" übersetzt. Viel befriedigender aber ist die von H. Schuchardt vorgeschlagene Deutung, die das Wort mit dem spanischen corbacho und dem französischen cravache in Verbindung bringt und es mit „Karbatsche, Peitsche, Geißel" übersetzt.

[2]) Die Quelle des Filostrato ist der Trojaroman des Benoît de Sainte-More. Er wurde dann von Chaucer ins Englische umgearbeitet und gab so die Grundlage ab für Shakespeares Troilus und Cressida.

Teseide ist Boccaccio ein Vorläufer Ariosts geworden. — Mit der Amorosa Visione (Liebesvision 1342) versucht sich der Dichter noch einmal in der lehrhaften Allegorie. Der Grundgedanke und auch die metrische Form sind der göttlichen Komödie entlehnt, aber alle Moral und Philosophie erstickt kläglich unter der Üppigkeit sinnlicher Formen. — Am besten gelingt unserem behaglichen Epikureer die idyllische Erzählung, wo der Reiz der Fabel sich selbst genügt. Das Ninfale Fiesolano (die Nymphengeschichte von Fiesole) ist sein vollendetstes Werk. Man muß es deshalb wohl auch unter die späteren Erzeugnisse seiner Jugend, etwa ins Jahr 1345, setzen. Die Mythologie ist hier sparsam gebraucht, und in glücklicher Vermischung damit finden sich Anklänge an das toskanische Volkslied. Die Quelle dieser reizenden Lokalsage ist uns unbekannt. — Die Sammlung der 124 lyrischen Gedichte Boccaccios behandelt vorwiegend erotische Stoffe und zeigt neben vielfacher Anlehnung an Dante und Petrarca auch schon die Spuren seiner gesunden Natürlichkeit.

§ 26. **Das Dekameron.**

Die Kunstform, die Boccaccios Geiste am besten entspricht ist die plaudernde und gesellige Erzählung, die Novelle, die, von den kunstmäßigen Dichtern verachtet und vernachlässigt, schon seit langer Zeit im Volke lebte. Boccaccios Meisterwerk ist darum das Decameron (entstanden ca. 1348 bis 53). Die Erzählung hebt an mit einer wunderbaren Schilderung der fürchterlichen Pest von 1348. Sieben schöne junge Damen von Florenz mit drei Jünglingen der feinen Gesellschaft zusammen ziehen sich aufs Land zurück, um der Seuche zu entgehen, und vertreiben sich 10 Tage lang die Zeit mit Spiel, Gesang, Tanz und Geschichtenerzählen. Dies der Rahmen, in den die 100 Novellen des Dekameron eingefügt sind. Boccaccio verfaßte diese Erzählungen, wie er selbst gesteht,

lediglich zur Unterhaltung und besonders den Frauen zu gefallen. Sein Zweck ist darum nicht die Belehrung, sondern lediglich die angenehme Unterhaltung. Er sucht das Wunderbare, das Rührende, Komische, Witzige, Schlüpfrige. Unendlich ist der Reichtum der Motive, die er sich aus allen möglichen Quellen geholt hat: Schwänke, Legenden und Anekdoten; sei es, daß sie ihm durch lateinische, französische oder italienische Autoren, oder gar durch den Volksmund, aus der Antike, aus dem Orient, aus der Lokal- und Zeitgeschichte vermittelt wurden. Meisterhaft ist die Sittenschilderung, und echt florentinisch ist der Witz. Man hat das Dekameron mit Recht „die menschliche Komödie" genannt im Gegensatz zu der „göttlichen". In der Tat bedeutet es, wenn auch keine Auflehnung, so doch einen gelungenen Streich des sinnenfrohen Weltkindes gegen Büßer und Eiferer. Grundsätzliche Bekämpfung der Religion oder der bestehenden Kirche liegt durchaus nicht in der Absicht des Verfassers, so gern er auch Pfarrer, Mönche und Nonnen zur Zielscheibe seines Spottes macht. — In der Prosa hat er einen gewaltigen Fortschritt getan. Die latinisierende Periode ist hier von wunderbarer Geschmeidigkeit, während der Dialog besonders im Munde Ungebildeter die natürliche Einfalt und Kraft der Umgangssprache bewahrt. Man glaubt einen gelehrten Kleriker zu hören, der sich in frivoler und eleganter Gesellschaft mit Laune und Behagen vergißt und gehen läßt. Boccaccio hat hier erreicht, was ihm bisher nur selten geglückt war: die Belebung eines klassischen und schwer geschürzten Stiles mit der beweglichen Geistesart des Plauderers. Seine ciceronianischen Satzgebäude wirken nun nicht mehr papieren, weil Neugier und Staunen sich darin regen. Er erzählt so merkwürdig, als wären die Ereignisse über sich selbst verwundert, als wäre Frau Fortuna auf ihre eigenen Streiche gespannt. Aus der verschränkten Stellung der Sätze und Worte wickeln sich die Dinge der Welt wie etwas Neugeborenes her-

aus und verbreiten ein stillvergnügtes Staunen um sich her. Wie ein silberner Schleier liegt dieses beschauliche Behagen auf der Erzählung und kühlt die heißen wollüstigen Farben. — „Johannes tranquillitatum“, „der stillvergnügte Hans“, hieß Boccaccio bei seinen Freunden.

§ 27. **Boccaccios wissenschaftliche Tätigkeit.**

Derselbe Mann, dessen Meisterwerk eine unbewußte Parodie der göttlichen Kömodie ist, gehört dennoch zu den glühendsten Bewunderern Dantes. Wir besitzen von ihm eine kurze Dantebiographie (Vita di Dante), die den Florentinern die Größe ihres verstorbenen Mitbürgers begreiflich machen wollte. Freilich hat Boccaccio selbst kein richtiges Verständnis mehr für den tiefen und ernsten Charakter Alighieris. — Auch die göttliche Komödie schätzt er einseitig wie alle seine Zeitgenossen nur nach ihrem gelehrten, philosophischen und religiösen Gehalte. Trotzdem gehört sein Dante-Kommentar (Commento sopra la Commedia) — eine Frucht seiner öffentlichen Vorlesungen in Florenz — zu den wertvollsten Erklärungen aus jener Zeit. Leider geht er nur bis zum 17. Gesang der Hölle.

Boccaccios humanistische Tätigkeit ist von großer Bedeutung für die Förderung der klassischen Studien gewesen. An positiver Gelehrsamkeit übertraf er vielleicht sogar den Petrarca, wenn es ihm auch nicht gegeben war, sich wie dieser mit kritischem und künstlerischem Verständnis in die Werke der Alten zu vertiefen. — Zwischen 1350 und 60 schrieb er mit Bienenfleiß ein großes Sammelwerk der antiken Mythen (De genealogiis Deorum gentilium), das rasch ins Italienische übersetzt und jahrhundertelang von Gelehrten und Dichtern benutzt wurde. — Außerdem verfaßte er eine Reihe von Biographien berühmter Frauen (De claris mulieribus) und, ebenfalls mit gelehrter und moralischer Absicht, das De casibus

virorum illustrium und endlich ein historisch-geographisches Nachschlagebuch: De montibus, sylvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liberi.

Seine lateinischen Eklogen hat er unter Petrarcas unmittelbarem Einfluß gedichtet. Er behandelte darin, wie dieser allerhand persönliche, politische und religiöse Stoffe, in dunkle Allegorien vermummt.

Ein besonderes Verdienst hat er sich um das Studium des Griechischen erworben, indem er dem Leontius Pilatus einen Lehrstuhl für Griechisch in Florenz verschaffte und Sorge trug, daß die lateinische Homerübersetzung pünktlich ausgeführt wurde. Seine eigenen Kenntnisse dieser Sprache waren freilich sehr lückenhaft, so gerne er damit flunkerte.

§ 28. **Die Epigonenliteratur.**

Die übrigen italienischen oder besser toskanischen Dichter des 14. Jahrhunderts ergehen sich in mehr oder weniger gelungener Nachahmung der „drei Kronen von Florenz“. Dante, Petrarca und Boccaccio beherrschen auf lange Zeit hinaus die Literatur. Unter den Lyrikern sind die begabtesten die Florentiner Fazio degli Uberti, Franco Sacchetti, Niccolò Soldanieri und Alesso di Guido Donati. Die drei letzteren handhabten besonders die volkstümlichen Gattungen: Ballate, Madrigal und Caccia mit viel Geschick und Anmut. Von Fazio interessieren uns hauptsächlich seine politischen Lieder. Es sind etwa die letzten, die im Dienst der gibellinischen Partei gesungen wurden. Außerdem besitzen wir aus seiner Feder ein allegorisches Lehrgedicht in Terzinen, den Dittamondo. Der Verfasser wird im Traum von Ptolemäus und Solinus mit den geographischen und historischen Merkwürdigkeiten der ganzen Welt bekanntgemacht. — Weniger öd und trocken, und unter den vielen Nachahmungen

der göttlichen Komödie die gelungenste ist der Quadriregio, das Gedicht von den vier Reichen der Liebe, des Teufels, der Laster und der Tugenden. Es ist ebenfalls in Terzinen und in die Form einer traumhaften Reise gekleidet und hat den Dominikanermönch Federico Frezzi aus Foligno (1350–1416) zum Verfasser.

Der bereits erwähnte Franco Sacchetti (1330—ca. 1400), ein Urbild des jovialen Florentiner Bürgers, Biedermann und laudator temporis acti, hat außer in der Lyrik sich in seinen letzten Lebensjahren mit besonderem Glück in der Novellistik versucht. Von seinen 300 Novellen sind uns etwa zwei Drittel erhalten. Sie bilden eine reiche Fundgrube für die Sittengeschichte. Wir haben die Welt Boccaccios im häuslichen Bürgergewand. Der Stil ist schlicht und einfach, und das moralische Zöpfchen am Schluß jeder Novelle paßt trefflich zu der gutmütigen Oberflächlichkeit des Erzählers. — Weit ärmer an Erfindung und farblos im Ausdruck sind die 50 Novellen, die der Florentiner Notar Giovanni da Firenze unter dem Titel il Pecorone zusammenstellte (ca.1378). Sehr eng und unselbständig hat sich Giovanni Sercambi aus Lucca (1347—1424) mit seinen 155 Novellen an das Dekameron angeschlossen; bekannter ist seine anekdotenreiche Chronik von Lucca, die er mit vielen Federzeichnungen eigenhändig ausgeschmückt hat. — Ebenfalls unter dem Einflusse Boccaccios ist das sogenannte Paradiso degli Alberti des Giovanni Gherardi aus Prato entstanden, ein unvollendet gebliebener Prosaroman, der trotz seiner umständlichen und schwülstigen Form ein hohes literargeschichtliches Interesse beansprucht, insofern er uns mit den Gewohnheiten und geistigen Neigungen der gebildeten Gesellschaft vertraut macht. Die bedeutendsten Gelehrten der Zeit: Antonio degli Alberti, Coluccio Salutati, Luigi Marsili u. a. beteiligen sich an den verschiedenen Gesprächen und Erzählungen, mit denen der

Roman durchsetzt ist. Außerdem hat Giovanni aus Prato einige Minnelieder und Lehrgedichte und eine ungeschickte Nachahmung der göttlichen Komödie (Filomena) verfaßt.

Der Dominikaner Jacopo Passavanti aus Florenz (1300—57) stellt in seinem „Spiegel der wahren Buße" (Specchio della vera penitenza) die Novelle vollständig in den Dienst der aszetischen Moral, indem er seine Erläuterungen über das Wesen der Buße durch allerhand mittelalterliche Sagen und Legenden belebt.

Ihren vollkommensten und kraftvollsten Ausdruck aber erhielt die aszetische Geistesrichtung in den Briefen der heiligen Katharina von Siena. Als 23. Kind des Färbermeisters Giacomo Benincasa im Jahre 1347 geboren, wurde sie nach ihrem eigenen Wunsch schon in früher Jugend in den Orden der Dominikanerinnen aufgenommen. Ihr Leben ist das einer Heiligen: Gebet, Fasten, Selbstgeißelung, Verzückungen, Gesichte und aufopfernde Werktätigkeit. Rasch wuchs das Ansehen des wunderbaren Mädchens. Päpste und Fürsten ließen sich Rat von ihr erteilen. Im Alter von 33 Jahren erlag sie den furchtbaren Anstrengungen und Entbehrungen, die sie ihrem Körper zugemutet hatte. 1461 wurde sie heiliggesprochen. Ihre Briefe — beinahe 400 — sind an die höchsten und niedersten Zeitgenossen gerichtet und atmen eine glühende Beredsamkeit. Ohne irgendwelche gelehrte Bildung zu besitzen, handhabt Katharina die schöne Sprache von Siena mit überraschender Kraft und Frische. Ihr vorzüglichstes Kunstmittel ist das Bild, das freilich oft überladen und nicht immer geschmackvoll durchgeführt wird. Ihr Traktat von der göttlichen Lehre (Libro della divina dottrina) soll im Zustand der Verzückung diktiert sein.

Diese aszetische Literatur, die von Giovanni Colombini, Giovanni Dominici u. a. fortgesetzt wurde, ist vorwiegend volkstümlich und ziemlich unabhängig von den drei großen

Dichtern des Jahrhunderts. Daneben gab es noch eine volkstümlich erzählende Dichtung, deren bekanntester Vertreter Antonio Pucci (ca. 1310—90) ist. Er war öffentlicher Ausrufer, und seine Muse scheint oft im Dienst der Signoria gestanden zu haben. Er dichtete scherzende und spottende Sonette, Kapitel und Serventese über allerhand örtliche Einrichtungen und Begebenheiten, z. B. über den alten Markt, über die Frauen von Florenz, die Überschwemmung, den Krieg mit Pisa, die Pest u. a. Ferner verfaßte er Rittergedichte in Oktaven und trug sie dem Volke vor. So sang er die Geschichte der „Königin des Orients", des „Apollonius von Tyrus", der „Frau Lionessa" usw. Nicht immer steht seine Verfasserschaft fest. — In seinem Centiloquio („100 Gesänge") machte er den Versuch, die florentiner Chronik des Villani in Terzinen umzugießen. — Von prosaischen Chroniken verdient Erwähnung die Istoria fiorentina des Marchio Stefani, welche die Geschichte der Stadt vom Anfang der Welt bis 1385 behandelt, sowie die Hauschronik des florentiner Kaufmannes Donato Velluti.

Das gemeinsame Kennzeichen dieser ganzen Epigonenliteratur ist das Herabsinken aus der Höhe des Kunstmäßigen in die Tiefe des Volkstümlichen. Der Grund dieser Wandlung liegt auf der Hand: die Gebildeten Italiens hatten ihre ganze geistige Kraft der lateinischen Dichtung und den humanistischen Studien zugewendet.

§ 29. **Die Humanisten.**

Die reiche lateinische Literatur der Humanisten kann im folgenden nur insofern berücksichtigt werden, als sie Neues geschaffen oder angeregt hat.

Auch im Humanismus ging Florenz allen anderen Städten weit voran. Hier versammelte der berühmte Theologe Luigi Marsili (1330—94) die wißbegierige Jugend zu gelehrter Unterhaltung. Der Kanzler der Republik, Coluccio Salutati (1331—1406), suchte eifrig nach alten Handschriften und bediente sich in seinen Werken

fast nur der lateinischen Sprache. Seine reiche Sammlung lateinischer Briefe — ziemlich im Stile Petrarcas gehalten — offenbart uns einen begeisterten und gründlichen Gelehrten, einen pflichtgetreuen Staatsmann und einen gottesfürchtigen, markigen Charakter. Er hat die klassische Beredsamkeit auch in den diplomatischen Brief eingeführt. — Großes Ansehen erwarb sich, ohne je etwas zu veröffentlichen, Niccolò Niccoli (1364—1434). Unermüdlich als Sammler und Abschreiber von Büchern und alten Handschriften, nie zufriedenzustellen als Kritiker, hat er die Studien gefördert durch seine Bibliothek und durch seinen Einfluß auf Cosimo de' Medici, den reichsten und freigebigsten Bürger nicht bloß von Florenz, sondern von ganz Italien, der mit seinem Gold die neue Wissenschaft kräftig unterstützt hat. — 1396 begann in Florenz der Grieche Manuel Chrysoloras seine Muttersprache öffentlich zu lehren, und seither entfaltet sich eine etwas nachdrücklichere Beschäftigung mit der hellenischen Literatur. Gianozzo Manetti wandte sein Augenmerk auch dem Hebräischen zu. Leonardo Bruni (1369—1444), der Nachfolger Salutatis, eröffnete erfolgreich die Reihe der Übersetzungen, indem er den Xenophon, Polyb, Prokop und einiges von Aristoteles in flüssiges Latein übertrug. Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380—1459) arbeitete zwar meist im Dienste der Kurie zu Rom, stand aber immer in enger Beziehung zu den Florentiner Humanisten. Sein Hauptverdienst besteht in den glücklichen Funden alter Handschriften. Sein Stil trägt eine geniale Nachlässigkeit zur Schau. Besonders bezeichnend für die sittliche Lockerheit dieser gelehrten Kreise sind seine Fazetien und Invektiven. Noch berüchtigter ist die Epigrammsammlung (Hermaphroditus) des Antonio Beccadelli Panormita (1394—1471).

Der erbitterte und streitbare Feind der beiden genannten, Lorenzo Valla in Rom († 1457), betrieb das Studium der lateinischen Beredsamkeit mit mehr System als die früheren und wurde der Vater einer kritischeren Schule, kraft seiner Elegantiarum latinae linguae libri. Sein Dialog de voluptate oder de vero bono ist eine Verteidigung der epikureischen Weltanschauung im Gegensatz zu der aszetischen. Auch den letzten Überbleibseln der scholastischen Wissenschaft hat Vallas wuchtige Kritik den Rest gegeben. — Der Geschichtschreibung wurden, ebenfalls in Rom, von dem fleißigen Flavio Biondo neue Bahnen gewiesen, und Niccolò Perotti reformierte die lateinische Grammatik und Metrik. — Durch Äneas Silvius Piccolomini, den späteren Papst Pius II. (1458—64), erhält sogar die zeitgenössische Geschichte ein klassisches Gewand und einen kunstvollen Memoirenstil.

In Ferrara wirkte als hervorragender Pädagog Guarino Guarini aus Verona († 1460), und in Mantua der treffliche Vittorino Rambaldoni aus Feltre († 1446), den man mit Recht den Begründer der modernen Erziehungskunst genannt hat.

An dem Mailänder Hofe der Visconti verfocht Gasparino da Barzizza († 1431) zum erstenmal die strenge Nachahmung Ciceros im Briefstil, und Antonio de' Loschi verfaßte schon um die Wende des 14. Jahrhunderts das erste Lehrbuch der Rhetorik in humanistischem Sinn.

Ciriaco de' Pizzicolli von Ancona durchreiste die ganze antike Welt, sammelte Münzen, Gemmen und Inschriften, nahm Pläne und Skizzen auf von den Resten alter Baudenkmale und förderte so, obgleich es ihm an gründlicher Gelehrsamkeit gebrach, die Wissenschaft der Archäologie in hervorragendem Maße.

Andere Humanisten sind in Venedig die beiden Patrizier Francesco Barbaro (1398—1454), ein ausgezeichneter Kenner des Griechischen, und Lionardo Giustiniani, dem wir noch bei anderer Gelegenheit begegnen werden.

Dem Namen nach der berühmteste von allen ist Francesco Filelfo von Tolentino (1398—1481). Wohl war er von einer schrecklichen Produktivität, aber all seine Schriften sind längst in Vergessenheit gesunken. Sein Charakter und sein Leben jedoch sind typisch für die ganze Klasse der Humanisten. Seine maßlose Eitelkeit, sein unbeschränkter Ehrgeiz, seine schmutzige Geldgier und Verschwendungssucht trieben ihn von Stadt zu Stadt und von einem Fürstenhof zum andern. Gleichmäßig gehaßt und verehrt, verfolgt und verherrlicht, ist er zweifellos einer der gewandtesten und geistvollsten Köpfe seiner Zeit. Besonders war er ein hervorragender Gräzist; aber sein unstetes Wesen und seine „geniale" Oberflächlichkeit haben ihn verhindert, etwas Dauerndes zu schaffen.

§ 30. Bedeutung der Humanisten für die italienische Literatur.

Im Mittelalter war es dem Schriftsteller unmöglich, vom Ertrag seiner Feder zu leben. Er schrieb meist nur aus Neigung und aus innerem Drang. Aber frühe schon begannen die Autoren, ihre Werke einer hochgestellten Persönlichkeit zuzueignen, wofür sie mit der Zeit immer reichlicher belohnt wurden. Mit dem Wiedererwachen der antiken Idee des Weltruhms (fama) wuchs auch das Ansehen des Gelehrten

und Dichters beträchtlich. Man sah in ihm den dispensator gloriae, das Sprachrohr des Ruhms. Wen der Poet in seinen Werken besang, dessen Name war für alle Zeiten gesichert. Die Ehrfurcht vor dem geschriebenen lateinischen Wort war eine unbegrenzte. Die Humanisten machten sich diese Anschauungen zunutze und trieben geradezu einen Schacherhandel mit dem Ruhm. — Bald galt die klassische Bildung nur mehr für die einzige menschenwürdige, und man nannte sie nach Cicero die humanistische. Ihre Hüter und Vermittler, die Humanisten, bildeten einen angesehenen Stand. Ihre Tätigkeit war eine dreifache: Erziehung, wissenschaftliche Forschung und selbständige schöpferische Fortsetzung der klassisch-antiken Literatur. Es gehört zum Wesen des Humanisten, daß er mit der philologischen Gelehrsamkeit das dichterische Schaffen vereinigt. Die Sprache, deren er sich bediente, war vorzugsweise das Latein, wie überhaupt seine ganze Bildung vorwiegend in dem römischen Altertum wurzelte. Es sind nur wenige, die sich auch um ein tieferes Verständnis der griechischen Kultur bemüht haben. Daher zum Teil die einseitige Überschätzung der Beredsamkeit und die allzu formale Auffassung der Kunst. Bei der begeisterten und überschwenglichen Nachahmung der Antike mußte man notwendig die Fühlung mit der Wirklichkeit des Lebens und mit der italienischen Muttersprache verlieren. Wenn die Humanisten nach dieser Seite hin die italienische Literatur zunächst schädigten, so haben sie doch andererseits neue Grundlagen für Kunst und Wissenschaft gelegt und die ganze Wertschätzung der geistigen Bildung und des Schriftstellerstandes gehoben.

Indem sie endlich sich einer universalen Sprache bedienten und als „Abenteurer der Feder“ von einer Stadt zur anderen zogen, haben sie die bisher auf die Toskana beschränkten geistigen Bewegungen über ganz Italien verbreitet. Erst seit dem Auftreten des Humanismus kann man von einer italieni-

schen Nationalliteratur sprechen. — Ja sogar die ersten Ansätze zu einer modernen Weltliteratur gehen auf die italienischen Humanisten zurück.

Dabei darf nicht vergessen werden, daß der Humanismus von Hause aus eine nationale Bewegung war. Durch die zur Schau getragene Geringschätzung der Muttersprache und ihrer Kunst dürfen wir uns nicht täuschen lassen. Denn andererseits sind gerade die Humanisten es gewesen, die der Ausbildung der italienischen Grammatik und Poetik die erste Pflege angedeihen ließen und die ersten Sammlungen von Volksliedern unternahmen. Salutati, Bruni und Filelfo haben sich um Dantes Leben und Werke bemüht, und die Erkenntnis, daß das Italienische die Tochtersprache des Latein ist und daß der Virgil und Horaz der Italiener Petrarca heißt und ihr Cicero Boccaccio, hat bald zu einer neuen und gesteigerten Wertung des nationalen Schrifttums geführt.

§ 31. **Die Volksdichtung.**

Solange aber einige Humanisten noch mit Verachtung auf die italienische Literatur herabsahen und sogar an die Werke eines Dante und Petrarca den Maßstab ihrer formalistischen und philologischen Kritik legten, wie es z. B. Leonardo Bruni getan hat in seinem Dialogus ad Petrum Paulum Istrum, fehlt es bei den „Ungebildeten" nicht an Verteidigern der vulgären Sprache und Dichtung. Es waren zunächst die Nachahmer der Trecentisten, wie Cino Rinuccini, Domenico da Prato u. a., die ihre Muttersprache in Schutz nahmen. Die Volksdichtung, die nunmehr sich selbst überlassen war, wucherte üppig empor.

Der florentiner Barbier Domenico di Giovanni, genannt il Burchiello (1404—1449), pflegte unter großem Beifall und zahlreicher Nachahmung die scherzhafte und burleske Poesie in der Form des „geschwänzten Sonetts" (sonetto

caudato). Oft besteht die spaßhafte Wirkung dieser Gedichte nur in sinnloser Aneinanderreihung der verschiedenartigsten Dinge. Z. B.: „Senesische Arme und syrische Bogen mit neuen Testamenten und altem Knoblauch und grünem Kamelott und trockenen Pilzen mit Galgen von Hauslehrern erinnern uns an Bremsenstiche"[1]). Andere Sonette wieder sind voll starker persönlicher und politischer Satire, die uns heutzutage freilich unverständlich geworden ist.

Die politische Dichtung wurde teils gelegentlich betrieben, teils gab es Berufssänger, wie der berühmte Stegreifdichter Niccolò, der Blinde von Arezzo († 1440) einer war, der von Stadt zu Stadt zog und sich seine Lieder von der Behörde mit klingender Münze bezahlen ließ. Oder es waren fest angestellte Herolde, Ausrufer oder Staatsdichter, die etwa den Dienst unserer heutigen Parteiblätter versahen. Einer der bekanntesten war der Florentiner Antonio di Meglio (1384 bis 1448).

Die volkstümliche Liebeslyrik, deren erste Anfänge wahrscheinlich in Süditalien zu suchen sind, verbreitete sich um jene Zeit in zahlreichen Abwandlungen über die ganze Halbinsel. Ihre beliebtesten Formen sind das Rispetto und Strambotto[2]), die Kanzonette, Ballate und Frottole. Diese Lieder wurden zuerst in Venedig von dem jungen Humanisten und Patrizier Lionardo Giustiniani (ca. 1388—1446) in Form und Sprache veredelt, ohne daß sie darum die natürliche Anmut und ihre mundartliche Färbung verloren. Giustiniani war außerdem ein begabter Musiker, und auf den Flügeln des Gesanges verbreiteten sich seine Lieder bald über ganz

[1]) Zitiert nach Wiese und Percopo, Geschichte der italienischen Literatur, S. 224. Wahrscheinlich ist es diese Art, aufs Geratewohl (alla burchia) zu reimen, welche dem Dichter seinen Beinamen il Burchiello eingetragen hat.

[2]) Der Unterschied zwischen Rispetto und Strambotto ist kein formaler, nur ein inhaltlicher. Das erste ist eine Liebeshuldigung volkstümlichen Charakters, das zweite mehr in epigrammatischem Stil gehalten. Beide sind kurze Strophen gereimter Elfsilbler.

Mittelitalien. Eine bestimmte Art von komponierten Kanzonetten wurde nach ihm sogar Giustiniana genannt. Auch zahlreiche Lauden (geistliche Loblieder) rühren von demselben Verfasser.

Außerdem gab es eine Reihe von Novellen und Schwänken, die bereits zum Gemeingut des Volkes geworden waren. Zu den beliebtesten scheint die „Geschichte vom dicken Tischler"[1]) und die von „Bianco Alfani" gehört zu haben.

Die französischen Romanstoffe, die schon lange im Volke lebten und von den Bänkelsängern (cantastorie) auf öffentlichen Plätzen vorgetragen wurden, von Oberitalien nach der Toskana drangen und hier in die Form der Oktave gefaßt wurden, erreichten in der Prosabearbeitung des Andrea Magnabotti von Barberino (ca. 1370—1431) eine Beliebtheit, die noch heute andauert. Seine bedeutendsten Romane sind die Reali di Francia (das Königsgeschlecht von Frankreich) und der Guerino il Meschino. Der erstere behandelt die sagenhafte Geschichte des Karolingischen Königsgeschlechtes bis zu der Geburt Karls des Großen, der zweite erzählt die phantastischen Abenteuer eines süditalienischen Ritters im Kampf mit den Heiden.

Die große Mehrzahl dieser überaus reichen Volksliteratur ist anonym.

§ 32. Die geistliche Dichtung.

Zu den erbittertsten Gegnern der Humanisten gehörte der niedere Klerus. Auch hatten die Geistlichen nicht ganz unrecht, wenn sie in der zunehmenden Beschäftigung mit den alten Heiden eine Gefahr für den christlichen Glauben erblickten. Wenn auch die wenigsten der Humanisten sich offen zum Atheismus bekannten, so machte sich doch bei vielen religiöse Gleichgültigkeit geltend. Schon Mussato, Petrarca und Boccaccio

[1]) Novella del grasso legnajuolo.

waren wegen ihrer klassischen Studien von eifernden Mönchen angegriffen worden, und jetzt donnerte der Dominikaner Giovanni Dominici (1356—1419) in Florenz gegen die moderne Erziehung, weil sie die Jugend zunächst mit Virgil und Cicero, mit Jupiter und Venus bekanntmache, statt ihnen die heiligen Schriften und die christliche Religion beizubringen. Der Zwiespalt zwischen antiker und christlicher Weltanschauung zieht sich durch die ganze Renaissance hindurch. Am heftigsten aber wurde der Kampf von den Predigermönchen der Minoriten betrieben.

Die Predigt in der Volkssprache erlebte einen glänzenden Aufschwung und fand ihren bedeutendsten Vertreter in dem heiligen Bernardino degli Albizzeschi von Siena (1380—1444), der seine eindringliche Stimme in Mittel- und Oberitalien hören ließ und frei von aller Gelehrsamkeit auch die derben, unterhaltsamen und spaßhaften Mittel nicht scheute, um auf seine Zuhörer zu wirken. — Außerdem besitzen wir eine große Menge von Lauden aus dem 15. Jahrhundert. Sie wurden vielfach nach weltlichen Melodien abgesungen und hatten ein gut Teil von ihrer ursprünglichen Kraft und Einfachheit eingebüßt.

Auch die dramatischen Lauden, die sogenannten Rappresentazionen (geistliche Schauspiele), mehrten sich gewaltig. Die gewöhnlichen Stoffe der Bibel und der Heiligenlegenden wurden nach und nach immer stärker mit komischen, weltlichen und romantischen Einschlägen durchsetzt, und die Pracht der Szenerie steigerte sich ins Pompöse, so daß der ursprüngliche Zweck dieser Aufführungen, die religiöse Erbauung und Belehrung, weit in den Hintergrund gedrängt wurde.

§ 33. **Italienisch schreibende Humanisten und Kunstliteratur.**

Rasch drang die humanistische Bewegung in breitere Schichten, und in dem demokratischen Florenz zuerst be-

gannen die Gelehrten, sich ihrer Muttersprache wieder anzunehmen. Neben Homer und Virgil wurde hier auch immer noch die „göttliche Komödie“ öffentlich gelesen und erklärt. Allen voran verfocht Leon Battista Alberti, ein Mann von wunderbarer, umfassender Bildung (ca. 1407—1472), seine Heimatsprache in dem berühmten italienischen Traktat über die Familie (Della famiglia). Wie er seinen Stil an klassischen Mustern geschult hat, so möchte er auch Familienleben und Erziehung nach ähnlichen Vorbildern geregelt wissen. Was er anstrebt, ist eine gleichmäßige und allseitige Ausbildung aller guten Anlagen des Menschen. Sein gesundes Urteil hat es zuwege gebracht, die praktische Weltweisheit der Alten den italienischen und besonders den florentiner Verhältnissen aufs glücklichste anzupassen.

Im Jahre 1441 wurde auf Albertis Veranlassung im Dom zu Florenz ein öffentlicher Dichterwettkampf[1]) in italienischer Sprache veranstaltet, an dem sich gelehrte und ungelehrte Bürger der Stadt gleich rege beteiligten. Bei dieser Gelegenheit kamen auch die ersten Versuche antiker quantitierender Metrik zum Vorschein. Sie stammen von Alberti selbst und von Leonardo Dati.

Der Humanist und Landsmann Albertis, Matteo Palmieri (1406—1475), schenkte der italienischen Literatur einen Traktat über das bürgerliche Leben (Della vita civile), in dem er sich, wie Alberti, der Gesprächsform bedient, um das Musterbild des Bürgers zu entwickeln. Auch er weiß die Grundsätze der Alten, besonders des Cicero, mit den Anforderungen des modernen Lebens geschickt zu vereinigen. Dieser sein Traktat bildet mit dem des Alberti zusammen die Grundlage für die lehrhafte Prosa des 15. Jahrhunderts, die, in Nachahmung des Latein, zuweilen etwas steif und kühl, im ganzen aber anmutig und behende dahinschreitet.

---

[1]) Genannt certame coronario.

Außerdem besitzen wir von Palmieri ein Lehrgedicht „Die Lebensstadt“ (Città di vita), in dem er, sich in der äußeren Form an die göttliche Komödie anschließend, die neuplatonischen Ideen des Origenes entwickelt. Das Gedicht sollte erst nach dem Tode des Verfassers veröffentlicht werden, wurde aber für ketzerisch erklärt und bis an das Ende des vorigen Jahrhunderts mit abergläubischer Furcht in der Laurentianischen Bibliothek an einem gesonderten Platze verwahrt.

§ 34. **Die Novellendichtung.**

Die Novellendichtung Boccaccios erfuhr mehrfache Nachahmung. Zwar ist der Sienese Gentile Sermini mit seinen vierzig Novellen kein klassizierender Stilist, sondern nähert sich der einfacheren Sprache des Volkes; dafür wiegt bei den meisten übrigen ein starker Hang zu rednerischem Schwulste vor. So besonders bei dem Süditaliener Masuccio dei Guardati, der am Hofe der Aragonesen zu Neapel lebte und zweifellos der bedeutendste Erzähler des Jahrhunderts ist. Er hatte sein Novellino (Novellenbuch) schon 1460 vollendet, gab es aber erst sechzehn Jahre später in den Druck. Seine Stoffe hat er meist aus älteren italienischen Erzählungen genommen. In der Form bekennt er sich offen als Nachahmer Boccaccios. — Viel ungeschickter in der Darstellung und schwülstiger in der Form sind die einundsiebzig Novellen des Bolognesen Giovanni Sabbadino degli Arienti (1450—1510), die er unter dem Titel le Porrettane[1]) im Jahre 1478 erscheinen ließ.

Besonders merkwürdig ist ein erst neuerdings wieder mehr beachteter allegorischer Roman, den man, freilich nicht mit voller Sicherheit, einem gewissen Frate Francesco Colonna

---

[1]) So genannt nach einem Badeort Porretta bei Bologna, wo eine Gesellschaft feiner Kurgäste sich um den Grafen Andrea Bentivoglio schart und sich Geschichten erzählt.

zuschreibt. Es ist dies die Hypnerotomachia[1]) Poliphili, die um die Mitte des Jahrhunderts verfaßt, aber erst 1499 in einer mit wunderbaren Zeichnungen geschmückten Ausgabe veröffentlicht wurde. Die seit Boccaccio in Schwung gekommene Manier der preziösen und latinisierenden Prosa ist hier auf den Gipfel getrieben, und es ist auf diese Weise geradezu eine neue Sprache entstanden, von der ich mir nicht versagen kann, eine kleine Probe zu geben.

In questo loco dunque, sopra le fresche e florigere erbule se exponessimo letamente a sedere. Cusi stante, insaciabile cum gli occhi vultispici contemplava sutilmente in uno solo, perfecto et intemerato corpuscolo tanta convenienza et accumulazione di bellitudine, obiecto senza dubbio renuente di non vedere cosa graziosa più oltre gli occhi miei nè di tanto contento; dove, di novelli e repullulanti concepti il mio ardente core cum tanto gaudio refocillando, et alquanto le vulgare e comune isciocchezze deposite, intelligibile più effecto, considerai insieme il serenissimo cielo, il salutare e mitissimo aere, il dilettevole sito, la deliciosa patria, le ornate verdure, gli piacevoli e temprati colli ornati di opaci nemoruli, il clemente tempo et aure pure, et il venusto et ameno loco, dignificato dagli flumi defluenti per la nemorosa convalle irrigui, appresso agli curvi colli, alla destra e leva parte mollemente discorrenti al prossimo mare precipitabondi, agro saluberrimo e di gramine perjucundo, referto di multiplici arbori, canoro di concento di avicule.

Der Roman zerfällt in zwei ungleichartige Teile. Im zweiten erzählt der Verfasser eine offenbar selbsterlebte unglückliche Liebesgeschichte, während der erste einen allegorischen Traum voll üppiger Allegorien und Bilder darstellt und seiner ganzen Anordnung nach der Amorosa Visione des Boccaccio nachgeahmt ist. Der tiefere Sinn des Ganzen aber soll

[1]) Bedeutet nach des Verfassers eigener Angabe: Liebeskampf im Traum.

eine Verherrlichung der epikureischen Weltanschauung sein, die der Verfasser vermutlich aus dem De vero bono des Lorenzo Valla kennengelernt hatte.

Ebenfalls unter Boccaccios Einfluß und vielleicht auch unter demjenigen Colonnas ist gegen Ende des Jahrhunderts der merkwürdig aufgeputzte Roman Il Pellegrino des Jacopo Caviceo (1443—1511), der in Ferrara lebte, entstanden.

Zahllos sind die Nachahmer der petrarkischen Lyrik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Der geschickteste und einzig nennenswerte unter ihnen ist Giusto de' Conti da Valmontone aus Rom († 1449). Er betitelte sein Liederbuch nach der schönen Hand der Geliebten Bella mano. Ohne irgendwie eigenartige Gedanken und Gefühle darzustellen, hat er es doch im engsten Anschluß an Petrarca zu hoher Formvollendung gebracht.

Von historischen Werken bleibt zu erwähnen die Familienchronik des Giovanni Morelli aus Florenz († 1444), eine florentinische Geschichte in Gesprächsform von Gregorio Dati, und endlich eine hochinteressante, in schlichtem Stil geschriebene Biographiensammlung berühmter Zeitgenossen von dem Buchhändler Vespasiano da Bisticci (1421—1498).

5. Kapitel.

Die Renaissance.

§ 35. Lorenzo der Prächtige und sein Hof. Der Platonismus.

Etwa um die Mitte des Jahrhunderts hatte sich auf der ganzen Halbinsel die Tyrannis oder die Oligarchie befestigt, und es folgte eine Zeit des Friedens und allgemeinen Wohl-

standes, die dem neuerstandenen Klassizismus erlaubte, sich frei zu entfalten.

In Florenz hatte seit 1469 der „prächtige" Lorenzo de' Medici (1449—92) die Leitung der Republik in die Hand bekommen. Jedes Werkzeug war ihm recht zu seiner schlauen und skrupellosen Politik. Selbst die Pflege der schönen Künste und Wissenschaften betrieb er, zum größten Teile wenigstens, aus politischen Gründen. Dem Vorgang seines Großvaters Cosimo getreu, war er bedacht, die größten Gelehrten an seinen Hof zu fesseln.

Schon Cosimo hatte ein lebhaftes Interesse an der Bewegung des Neuplatonismus genommen, deren Anfänge auf das Unionskonzil zu Ferrara und Florenz (1438) zurückgehen, und die mit dem häufigeren Auftreten griechischer Flüchtlinge in Italien immer weitere Kreise zog. Er hatte den begabten und liebenswürdigen Marsilio Ficino (1433—99) schon von Jugend an zum Studium dieser Philisophie erziehen lassen. Auch Lorenzo fuhr fort, diesen Gelehrten, der ihm den Plotin und den ganzen Plato in das Lateinische übersetzte, kräftig zu unterstützen. So entstand in den siebziger Jahren die berühmte Platonische Akademie, deren Seele Ficino war. Der Versuch des überspannten Humanisten Pomponio Leto, eine ähnliche Gesellschaft in Rom zu gründen, war einige Jahre vorher (1469) am Widerstand des Papstes Paul II. gescheitert. — In seiner Theologia platonica de immortalitate animarum (ca. 1480) bemühte sich Ficino, die christliche Religion und den Platonismus miteinander zu versöhnen. Dank seiner Tätigkeit ward Florenz der Ausgangspunkt und der Mittelpunkt neuplatonischer Ideen. Indem sich diese mystische Philosophie mit dem wahlverwandten, sinnlich-übersinnlichen Geist der petrarkischen Lyrik vermischte, entstand nun rasch eine platonistische, halb schwärmerische, halb konventionelle Liebesdichtung. — Im Bannkreis der platonischen Gesell-

schaft bewegte sich auch der hochgelehrte Pico della Mirandola (1463—94) und versuchte, den Aristoteles und Plato, über deren Verhältnis zueinander sich die griechischen Gelehrten so lange gestritten hatten, in Einklang zu bringen. In Florenz lehrte auch Cristoforo Landino (1424—1504) die Poetik und Rhetorik und veröffentlichte 1481 seinen platonistischen Dante-Kommentar, nachdem er vorher schon, in gleicher Weise, einen Teil der Äneis erklärt hatte.

§ 36. **Lorenzos Werke.**

Lorenzo selbst war einer der ersten, der platonische Ideen in seinem italienischen Liederbuch (Canzoniere) zum Ausdruck brachte und nach dem Beispiel der Vita nuova in einem selbstverfaßten Kommentar zu entwickeln versuchte. Hier schaltete er auch eine sehr beachtenswerte Verteidigung der italienischen Sprache ein.

Seine „Liebeswälder" (Selve d'amore) sind ebenfalls von Platonismus durchweht. Hier läßt er seinen Wünschen und Träumen freien Lauf und bewegt sich zwanglos in wohlklingenden Oktaven zwischen sinnlichen und allegorischen Schilderungen, anmutigen kleinen Erzählungen und übersinnlichem Sehnen.

Der Corinto ist eine Liebesekloge in Terzinen, eine Erinnerung an Theokrit und Ovid. In der Ambra, einer Nachahmung der „Nymphengeschichte von Fiesole" des Boccaccio behandelt Lorenzo einen klassischen Lokalmythus nach Art der Metamorphosen und bedient sich, wie sein Vorbild, der Oktave.

Aber auch für die volkstümliche Dichtung hatte er einen offenen Sinn. Sein Gedicht von der „Falkenjagd" (La Caccia col falcone) ist im Grunde nur eine Erweiterung der volksmäßigen Dichtungsgattung der Caccie (Jagdlieder) und schildert mit derben Mitteln die Wirklichkeit des damaligen Jägervergnügens — nur daß die ursprüngliche lyrische Form

der Ballate sich hier zu der epischen Oktave ausgewachsen hat.

In dem Capitolo[1]) von den „Säufern" (I beoni) parodiert er die metaphysischen Lehrdichtungen der großen Toskaner des 14. Jahrhunderts, indem er einen niedrigen und komischen Stoff in pathetische Formen kleidet. In der Nencia von Barberino ironisiert er sogar in feinster und liebenswürdigster Weise die Dichtung des Volkes und legt einem verliebten Bauernburschen eine lange Reihe halb täppischer, halb rührender Huldigungen (rispetti) an seine dralle Dorfschöne in den Mund.

Endlich hat Lorenzo Ballaten, Frottolen und Karnevalslieder (canti carnescialeschi), ja sogar Lauden und geistliche Schauspiele verfaßt. Kaum eine Dichtungsart, in der er sich nicht mit Glück versucht hätte! Im Grunde freilich ist er eher ein geistvoller, gewandter Liebhaber der Dichtkunst als ein eigentlicher Dichter. Da ihm die tiefere Begabung fehlte, so blieb die Dichtung ein Spiel und eine Erquickung für ihn und konnte wirklicher Ernst nicht werden.

§ 37. Angelo Ambrogini Poliziano.

Wenn wir eine ähnliche Vielseitigkeit auch in der poetischen Tätigkeit des Polizian bewundern, so verdankt er das zweifellos der Anregung seines Freundes und Gönners Lorenzo; denn ohne diesen hätte er vielleicht überhaupt keinen Vers in italienischer Sprache geschrieben.

Polizian ist, wie sein latinisierter Name bezeugt, in Montepulciano bei Florenz geboren (1454). Als arme Waise kam er in die Stadt und besuchte die Florentiner Universität, wo man rasch auf das Wunderkind, das mit 16 Jahren schon eine Übersetzung der Ilias in tadellose lateinische Hexameter begonnen

[1]) Capitolo ist ein Lehrgedicht in Terzinen.

hatte, aufmerksam wurde. So wurde er denn in das Haus Medici aufgenommen und führte hier als Dichter und Gelehrter ein sorgenfreies Leben. Lorenzo vertraute ihm die Erziehung seines Sohnes, des späteren Papstes Leo X., an. Außerdem erhielt er mit 26 Jahren einen Lehrstuhl an der Universität. Im Alter von 40 Jahren (1494) starb er an den Folgen eines häßlichen Lasters.

Er ist einer der hervorragendsten Kritiker, Philologen und lateinischen Stilisten seiner Zeit und hat uns in seinen Miscellanea ein stattliches Denkmal seiner Gelehrsamkeit hinterlassen. Während seiner Tätigkeit (1482 ff.) an der Universität schrieb er vier längere lateinische Lehrgedichte (Manto, Rusticus, Ambra und Nutricia), die er unter dem Namen Silvae zusammenfaßte. Sie sind eine wissenschaftliche und zugleich künstlerische Einleitung in die Lektüre des Virgil, Hesiod, Homer usw., und vereinigen in anmutiger Form die literarische Gelehrsamkeit mit dem künstlerischen Empfinden. Von seinen lateinischen Elegien sind besonders zwei noch heute berühmt und viel gelesen: die eine auf einen Strauß Veilchen und die andere auf den Tod einer jungen Braut, der Albiera degli Albizzi.

Dank den Anregungen des prächtigen Hoflebens, in dem er sich bewegte, sollte sein wunderbares Formgefühl auch bald der italienischen Dichtung zugute kommen. Gelegentlich einer Festlichkeit in Mantua improvisierte Polizian als 17jähriger Jüngling seinen Orfeo, eine merkwürdige Schöpfung, in der er, wohl mit Rücksicht auf das gemischte Publikum, antike, trecentistische und volkstümliche Elemente miteinander verquickte. Es ist ein dramatisches Gedicht und behandelt in der mittelalterlichen Form der geistlichen Rappresentazione die Sage von Orpheus und Eurydice. Man hat darum das Gedicht das erste weltliche Drama genannt, und da es mit rauschenden lyrischen Partien durchsetzt ist, die bei der Aufführ-

rung gesungen wurden, so glaubte man, hier zugleich auch die ersten Ansätze zur Oper zu erkennen.

In seinen „Stanzen auf das Turnier" (Stanze per la Giostra) erreichte der Dichter den Gipfel der Formvollendung. Wieder war es eine Festlichkeit, die den Anlaß gab, nämlich das 1475 veranstaltete Turnier in Florenz, aus dem der Bruder des Lorenzo, Giuliano de' Medici, als Sieger hervorging. Zunächst wird die Geschichte von Giulianos Liebe zu der schönen Simonetta mit reicher Verwendung mythologischer und allegorisch-rhetorischer Elemente besungen; aber noch ehe wir zum eigentlichen Gegenstande, nämlich zum Turnier selbst kommen, bricht das Gedicht ab; denn der Held des Liedes war indessen durch Mörderhand gefallen. Unbekümmert um die Einheit der Handlung ergibt sich der Dichter dem Spiel seiner Phantasie und gefällt sich in lyrischer Ausmalung der Einzelheiten. Jede Oktave bildet eine Einheit für sich: ein klangvolles, formvollendetes Gedicht. „Idyllische Wollust", das ist das Wesen der Muse Polizians und mehr oder weniger auch seiner ganzen Zeit; eine reine, sich selbst genügende Freude am Wohllaut der Sprache und an der Schönheit des Bildes. Der Gefühls- und Gedankengehalt ist dementsprechend abgedämpft und weniger aufrichtig, weniger tief und kraftvoll.

Die Kanzonetten, Ballaten und Rispetti des Dichters vereinigen in noch höherem Grade als diejenigen des Giustiniani die Lieblichkeit der Form mit der volkstümlichen Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

§ 38. **Volkstümliche Dichter am Hofe Lorenzos.**

Vor den Augen Lorenzos fand auch die ungeschlachte bürgerliche Kunst eines Luigi Pulci (1432—84) Gnade und Belohnung. Pulci stand im Dienste des Hauses Medici und verkehrte in aufrichtig herzlicher und inniger Freundschaft mit Lorenzo. Seine Briefe mit ihrem kraftvoll florentinischen,

launigen und nachlässigen Stil enthüllen uns am besten den bizarren und gutmütigen Charakter des Schreibers. Schon vor Polizian besang er, vielleicht unter Mitwirkung seines Bruders Luca Pulci, ein Turnier in Florenz, an dem sich Lorenzo beteiligt hatte (1469). Seine trockene Aufzählung der Ritter, Pferde und Wappen hält freilich keinen Vergleich aus mit dem farbigen Gedichte Polizians. In der Beca da Dicomano hat er die Nencia seines hohen Gönners nachgeahmt; aber, was bei Lorenzo eine feine Komik war, wird bei ihm zur plumpen Parodie. Außerdem improvisierte Pulci „Liebeshuldigungen" (Rispetti d'amore) im Anschluß an das toskanische Volkslied, die er in der fröhlichen Gesellschaft der Medici vortrug. Auch wechselte er bittere Streitsonette mit anderen Günstlingen dieses Kreises.

Sein Hauptwerk aber ist der Morgante (entstanden zwischen 1466 und 80 und zum erstenmal veröffentlicht 1482 und 83). Es ist ein romantisches Epos aus dem Kreis der Karlssagen. Den Stoff nahm der Dichter von zwei jener zahlreichen Bearbeitungen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts und schloß sich ziemlich eng an seine Quellen an[1]). Die Karlssagen waren in Italien im Laufe der Jahrhunderte stark verändert und erweitert worden. Während die Persönlichkeit Karls des Großen ziemlich in den Hintergrund trat und sogar ins Kleinliche und Komische herabgezogen wurde, nahmen die Taten seiner Paladine und besonders die abenteuerlichen Kämpfe mit den Heiden einen immer breiteren Raum ein. So auch im Morgante. Durch die Umtriebe des Verräters Gano werden die besten Paladine des Kaisers, besonders Roland mit dem ihm ergebenen Riesen Morgante, in den fernen Osten getrieben, wo sie die wunderlichsten Abenteuer bestehen. Der Kaiser wird von Rinaldo entthront und wieder eingesetzt. Der Hei-

[1]) Die Quelle ist der sogenannte Orlando von unbekanntem Verfasser für den ersten, und die Rotta di Roncisvalle für den zweiten Teil des Gedichts.

denfürst Marsilio, ebenfalls von Gano aufgereizt, zieht zum Kampfe gegen Karl. Es kommt zur Schlacht bei Roncisvalle. Roland fällt, wird aber von Karl und seinen Paladinen gerächt. Eine unendliche Reihe von komischen und phantastischen Episoden durchschlingt das Ganze, das in zwei nicht sehr glücklich miteinander verschmolzene Hauptteile zerfällt. Das Interesse liegt mehr in den Einzelheiten als im Ganzen, was sich leicht begreift, wenn man bedenkt, in welcher Weise das Gedicht verfaßt und vorgetragen wurde. Pulci folgt nämlich der Gewohnheit der Bänkelsänger und gibt seinem Hörerkreis immer nur einen Gesang von etwa 100—200 Oktaven zum besten, den er mit einer frommen Anrufung beginnt und an einer besonders spannenden Stelle mit einem Glückwunsch an die Hörer beschließt. Doch erhebt sich die Kunst Pulcis weit über die der gewöhnlichen Bänkelsänger. Seine Darstellung ist lebhafter und anschaulicher, der Dialog dramatisch und wird im Unterschiede von den Bänkelsängern meist in direkter Rede geführt; die Charakteristik ist tiefer. Besonders gut sind ihm die Gestalten des Gano und Rinaldo, des Riesen Margutte und des Teufels Astarotte gelungen. Was dem Gedichte aber seinen größten Reiz verleiht, ist die Komik, die sich über das Ganze ausbreitet und bald derb und unmittelbar aus dem Stoffe entspringt oder aus stilistischen Kontrastwirkungen, bald mittelbar als Parodie und Ironie aus dem skeptischen Verhalten des Dichters seiner eigenen Erzählung gegenüber.

Auch die beiden Brüder Pulcis, Luca und Bernardo, lebten und dichteten am Hofe des „prächtigen" Mediceers; ja sogar der eifernde Feind von Kunst und Luxus, welcher der ganzen Herrlichkeit des Hauses Medici ein Ende machen sollte, Bruder Girolamo Savonarola (1452—98), verdankte dem Lorenzo seine Berufung nach Florenz. Wir besitzen von Savonarola neben einigen petrarkisierenden Liebesliedern aus den Jugendjahren eine Reihe aszetischer und politischer

Traktate, lateinische und italienische Briefe und Gedichte. Es ist bekannt, wie kläglich seine wohlgemeinten, aber unzeitgemäßen religiös-politischen Reformversuche — eine letzte Erhebung des Mittelalters gegen die Renaissance — an der Gleichgültigkeit des Volkes scheiterten, und wie er seine Auflehnung gegen die päpstliche Autorität mit dem Tode gebüßt hat.

§ 39. **Die Literatur am neapolitanischen Hofe. Pontano.**

Dank der lebhaften Teilnahme und kräftigen Unterstützung des Königs Alfonso I. von Aragon hatten sich in Neapel Humanismus und lateinische Literatur zu rascher Blüte entwickelt. Alfonsos Nachfolger, Ferdinand I. (1458—94), konnte sich zwar an künstlerischer Begabung mit Lorenzo de' Medici entfernt nicht messen, aber wie alle italienischen Fürsten jener Zeit, so hatte auch er die schönen Wissenschaften und Künste schätzen gelernt. Sein Staatssekretär war erst der gelehrte Antonello Petrucci und von 1486 ab der bedeutendste Humanist und Dichter des neapolitanischen Hofes: Giovanni Pontano (1426—1503), zugleich das Haupt der dortigen Gelehrtenakademie. Die politische Tätigkeit dieses vielseitigen Mannes zu würdigen, ist hier nicht der Ort. Obgleich er sich durchweg des Latein bediente, verdienen seine Werke auch in der italienischen Literaturgeschichte beachtet zu werden, weil kaum ein anderer Humanist die lateinische Sprache so innig belebt und vermählt hat mit italienischem Fühlen und Denken. Schon in seinen „Liebesgedichten" (Amorum libri) erkennen wir unter dem Gewande klassischer Mythologien die sinnliche und farbenglühende Phantasie des modernen Süditalieners — denn ein echter Neapolitaner ist Pontano geworden, obschon er aus Umbrien stammte. Seine Lepidina ist ein reizendes Idyll in Hexametern und behandelt eine von ihm selbst geschaffene neapolitanische Lokalsage: die Hochzeit des Flußgottes Sebethus mit der Nymphe Parthenope (Ne-

apel). All die landschaftlichen Schönheiten Neapels, die Vororte usw. werden nach antiker Weise personifiziert. Mit Recht sagt Gaspary von dem Gedicht: „In der Verknüpfung und Durchdringung des Mythischen mit der natürlichen Darstellung des Volkslebens ist die Lepidina eine in ihrer Art einzige Erfindung.“ — In seinen zwei Büchern Hendecasyllabarum seu Baiarum schildert er das ausgelassene und üppige Badeleben zu Bajä, ebenfalls in mythologischem Gewande. Derselbe Mann, der in so glühenden Farben die Freuden unzüchtiger Liebe zu singen wußte, hat in einer Sammlung wunderbarer Elegien (De amore coniugali) die innige Häuslichkeit seines Familienlebens verherrlicht. Es sind fast durchweg Gelegenheitsgedichte, in denen sich all die Wechselfälle seiner glücklichen Ehe mit Ariadna in poetischer Idealisierung spiegeln. Besonders hübsch sind die Naeniae, die Wiegenlieder für seine Kinder. In andern Gedichten beweint er den Tod seiner Gattin und seines Sohnes. Eine weitere Elegiensammlung, die Eridani, ist einer etwas verspäteten sinnlichen Liebe zu Stella gewidmet. Seine Tumuli sind eine Reihe Grabinschriften für die Lieben, die er alle überlebt hat. Seine unzerstörbare Lebensfreude, seine zauberische Phantasie weiß auch den Tod zu verschönern. Der Schmerz wird ihm zur lächelnden Elegie, und die Sünde zu einem reizenden Scherz.

Sogar seine astrologisch-philosophischen Anschauungen vom Lauf der Sterne und von ihrem Einfluß auf Natur und Menschen weiß er poetisch zu gestalten in dem Lehrgedichte Urania. Erst später entwickelte er sie auch in wissenschaftlicher Prosa (De rebus celestibus). Endlich besitzen wir von ihm eine Reihe philosophischer Abhandlungen und platonischer Gespräche gemischten Inhalts, die mit lebendigen Szenen des neapolitanischen Lebens umrahmt und durchsetzt sind, sowie eine Geschichte des neapolitanischen Krieges (De bello Neapolitano) zwischen Ferdinand und Johann von Anjou.

§ 40. Sannazaro, Cariteo u. a.

Das bedeutendste Mitglied der neapolitanischen Akademie ist nächst Pontano dessen Schüler und Freund Jacopo Sannazaro (1458—1530). Zu besonderem Ruhm wurde es ihm angerechnet, die lateinische Poesie mit einer neuen Dichtungsgattung bereichert zu haben, nämlich mit den Fischereklogen (Eclogae piscatoriae), deren er fünf verfaßte. Auch hier, wie bei Pontano, verleiht die neapolitanische Lokalfarbe der lateinischen Dichtung Wärme und Leben. Vielleicht das Beste, was er geschaffen hat, sind seine drei Bücher lateinischer Elegien, aus denen uns ein warmes Gefühlsleben und ein trefflicher Charakter entgegentreten. In seinem klassisch-religiösen Epos von der Geburt des Heilandes (De partu Virginis) bewundern wir zwar die aufrichtige fromme Gesinnung und einige lyrische Stellen, aber die künstliche Mischung heidnischer Mythologie und biblischer Geschichte will uns nicht gefallen.

Weniger glücklich als in der lateinischen war Sannazaro in der italienischen Dichtung. In Neapel, wo die Mundart sich stark von der italienischen bzw. toskanischen Schriftsprache entfernte, konnte eine so innige Fühlung zwischen kunstmäßiger und volkstümlicher Literatur, wie sie in Florenz zustande gekommen war, vorerst noch nicht erreicht werden. In der Tat haben die sogenannten Farsen, die Sannazaro für die Festlichkeiten des Hofes verfaßte, mit reicher Schaustellung eines historischen und allegorischen Apparates nichts Volkstümliches an sich, als höchstens den Namen. In der Lyrik brachte er es allerdings zu ziemlicher Reinheit der Sprache, indem er sich eng an Petrarca anschloß; freilich verzichtete er damit auf die persönliche Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Ähnlich verhält es sich mit der Arcadia (entstanden vor 1481 und zum erstenmal gedruckt 1502 und 1504), der er zwar seinen Hauptruhm zu verdanken hat. Es ist ein Hirtenroman in Prosa, der mit zahlreichen lyrischen Einlagen, d. h. mit Eklogen

verschiedener Versmaße durchsetzt ist. Jedes Kapitel bildet ein kleines idyllisches Bild für sich und steht nur in losem Zusammenhang mit dem Ganzen. Der äußere Rahmen ist dem Ameto des Boccaccio nachgeahmt, und auf Schritt und Tritt begegnen wir dem Einfluß der antiken Idylle. Der Stil ist ziemlich geschraubt und manieriert. Aber die Zeitgenossen brachten dem Werke eine unbegrenzte Bewunderung entgegen, und auf lange Zeit hinaus blieb es maßgebend für die Hirtendichtung. Nachdem die Kunst ihre Fühlung mit der Wirklichkeit des Lebens verloren hatte, wurde die Welt der Phantasie ihre liebste Heimstätte. So erklärt sich die außerordentliche Beliebtheit dieser unwirklichen, schöngefärbten, empfindsamen und sinnlichen Hirtenwelt.

Die petrarkische Lyrik fand in Neapel neben Sannazaro noch zahlreiche andere Nachahmer. So Pietro Jacopo de Jennaro (1436—1508), der außerdem in einem langen und eintönigen Gedichte „über die sechs menschlichen Lebensalter" (Delle sei età della vita humana) sich die göttliche Komödie zum Vorbilde nahm. Benedetto Garret, genannt der Cariteo von Barcelona (1450—1515), treibt in seinem Liederbuche Endimione die Nachahmung Petrarcas ins Schwülstige und Gezierte. Die Neigung zu Wort- und Gedankenspielen, übertriebenen Metaphern und Antithesen, die Petrarca von den provenzalischen und sizilianischen Sängern des Mittelalters übernommen hatte, tritt bei ihm noch stärker hervor. Er wird somit ein Vorläufer jener Manier, die im 17. Jahrhundert als „Seicentismus" oder „Marinismus" sich über ganz Europa verbreitete und in Deutschland ihre Vertreter in der zweiten schlesischen Schule gefunden hat. — Der unmittelbare Nachahmer Cariteos ist Serafino Ciminelli aus Aquila (1466—1500), dessen Lyrik sich durch noch gesuchtere Spitzfindigkeiten kennzeichnet. Damit, daß sich diese beiden Dichter vielfach der volksmäßigen Form des Strambotto be-

dienten, erhielt ihre Dichtung noch lange nicht das frische Leben, das Giustiniani und Polizian denselben Formen einzuhauchen verstanden.

§ 41. Die Literatur in Oberitalien.

Die bombastische Lyrik des Südens, die wir soeben kennengelernt haben, verbreitete sich rasch an den Höfen Oberitaliens. Auch hier hatte sich nachgerade die Schriftsprache durchgesetzt. An dem glänzenden Hofe von Mailand, wo um jene Zeit Bramante und Lionardo da Vinci wirkten, wurde die offizielle, schmeichlerische und possenhafte Poesie von dem Toskaner Bernardo Bellincioni in den Jahren 1484—92 vertreten, und der herzogliche Rat Gaspare Visconti (1461—99) erging sich in gezierter Nachahmung Petrarcas. Andere vornehme Mailänder Dichter sind: Niccolò da Correggio (1450—1508), Antonio Fregoso usw.

Der Ferrarese Antonio Tebaldeo (1456—1537) aber, der in seiner Jugend meist an den Höfen von Mantua und Ferrara lebte, erhob die Manier Cariteos geradezu zum System. Seine Sonette, Epistole, Capitoli und Eklogen zeigen bei aller Gesuchtheit doch eine große Nachlässigkeit im Vers und im Ausdruck. Seine späteren Jahre verbrachte er in Rom, wo er unter Leo X. als lateinischer Epigrammatiker glänzte.

Am Hof der Este wurde besonders viel Geld und Pracht auf allerhand dramatische Aufführungen verwendet. So entstanden hier die ersten italienischen Übersetzungen der klassisch-lateinischen Komödien. Hier zuerst führte man die Übersetzung der Menächmen von Niccolò da Correggio auf (1486) und die des Amphitryon von Pandolfo Collenuccio (1487). Selbst Matteo Maria Bojardo Graf von Scandiano, der feine Hofmann und pflichtgetreue Beamte, bearbeitete im Auftrage des Ercole von Este den Timon des Lucian für das Theater. Bojardo ist der einzige von den damaligen Dichtern

Oberitaliens, der, ohne sich an die Florentiner Trecentisten allzu sklavisch anzulehnen, etwas Eigenes geschaffen hat.

§ 42. **Matteo Maria Bojardo.**

Bojardo stammte aus vornehmer und wohlhabender Familie und wurde zu Reggio 1434 geboren. Einen Teil seiner Jugend brachte er in Ferrara zu und zog sich dann auf seinen angestammten Landsitz zurück, um den humanistischen Studien obzuliegen, bis er im Jahre 1469 in den Dienst der Este trat, wo er bis zu seinem Tode 1494 tätig war.

Die ersten dichterischen Versuche machte er in lateinischer Sprache. Viel gerühmt waren seine allegorischen Eklogen, die er in Anlehnung an Virgil dem Ercole d'Este zu Ehren verfaßte. Seine lateinischen und italienischen Übersetzungen des Herodot, Xenophon und Nepos interessieren uns weniger, und wir wenden uns zu den italienischen Liebesliedern, die wir seiner Leidenschaft zu der schönen Antonia Caprara verdanken. Sie wurden unter dem Titel Amorum libri tres nach seinem Tode in Druck gegeben. Im ersten Buche verkündet uns der Jubel des Dichters die kaum erwachte und erwiderte Leidenschaft, aber bald klagt er verzweifelt über die Untreue der Geliebten. Im dritten Buche hat er sich gefaßt, ergibt sich moralisierender Betrachtung und wie Petrarca wendet er zuletzt reuevoll sein Auge nach dem Himmel. Auch seine italienischen Eklogen sind wenigstens teilweise unter dem Eindruck dieser unglücklichen Leidenschaft entstanden. Bojardo ist vielleicht der begabteste und glücklichste Nachfolger Petrarcas, den er sehr genau studiert hat. Seine Empfindung ist echt und der Ausdruck anmutig, aber frei von den gesuchten Künsteleien der Übrigen.

Wie sein Timon der Hofgesellschaft in Ferrara zur Unterhaltung dienen sollte, so auch sein Hauptwerk, das romantische Epos vom „Verliebten Roland" (Orlando innamorato).

Die dichterische Welt der feinen Gesellschaft war bisher vorzugsweise das klassische Arkadien gewesen, während das Volk sich an den romantischen Sagenstoffen Frankreichs ergötzte. Nur in französischer Sprache und in französischer Kunstform waren die sogenannten bretonischen Romane von König Artus und seinen Rittern an den norditalienischen Höfen eine beliebte Modelektüre geworden. Es ist das Verdienst Bojardos, auch diese zweite phantastische Welt, das Rittertum, in die italienische Kunstdichtung eingeführt zu haben. Erst seit dem Jahr 1487, als die ersten zwei Teile des „Verliebten Rolands“ erschienen, kann man eigentlich von einem romantischen Epos sprechen. Der Dichter hat wohl schon 1472 daran zu arbeiten begonnen, aber noch war es nicht zu Ende geführt, als er starb. Wie Pulci, von dem er übrigens unabhängig ist, so läßt auch er die Einheit der Handlung in einer Unzahl abenteuerlicher Episoden untergehen. Es ist daher unmöglich, den Inhalt des umfangreichen Gedichts — es besteht aus 69 Gesängen in Oktaven — auch nur annähernd wiederzugeben. Die alten Karolingersagen haben ihren nationalen und kriegerischen Charakter verloren und sind stark mit dem Stoff und mit dem höfischen und minnedienerischen Geist der bretonischen Sagen untermischt. Roland, der Held, ist ein verliebter und irrender Ritter geworden. Außerdem hat aber Bojardo als echter Humanist noch eine Reihe antiker Elemente, klassische Mythen und gar Motive aus dem Dekameron aufgenommen; und all das hat er zu einem einheitlichen Ganzen verarbeitet und hat es mit dem weltmännischen Wesen der vornehmen Renaissancegesellschaft durchdrungen. — An Stelle der religiösen Anrufungen, wie sie die Bänkelsänger an den Anfang jedes Gesanges setzten, tritt je nach Bedürfnis eine allgemeine Betrachtung, eine Beschreibung oder eine klassische Invokation und ähnliches, und am Schluß fehlt selten eine höfliche Verbeugung. Auch die Ironie, die aus der Skep-

sis dem Wunderbaren gegenüber entspringt, ist feiner abgedämpft als bei Pulci. Zu psychologischer Charakterzeichnung finden sich wohl sehr glückliche Ansätze, aber im ganzen herrscht doch das stoffliche Behagen an der Erzählung vor. Die Unebenheiten in der Form, die man dem Bojardo nicht ganz mit Unrecht vorwarf, veranlaßten Francesco Berni (1541) und Lodovico Domenichi (1545) zu ihren Umarbeitungen des Gedichtes, bei denen freilich viel von der Kraft und Frische des Originals verloren ging. — Der Verliebte Roland hat dank seiner ungeheuern Beliebtheit zahlreiche Nachahmungen und Fortsetzungen gefunden und hat schließlich die Grundlage zu dem schönsten Gedicht der Renaissance abgegeben: zum „Rasenden Roland“ des Ariost.

Nächst Bojardo der beachtenswerteste Dichter, der am Hofe der Este lebte, ist Antonio Cammelli aus Pistoja (1436—1502), dessen politische Sonette von einer tiefen Überzeugung und Vaterlandsliebe durchweht sind. Auch die burleske Dichtung hat er mit Glück gepflegt.

6. Kapitel.

Der klassische Zeitraum der Renaissance.

§ 43. Doktrinärer Charakter des Klassizismus.

Die eigentliche Blütezeit der Renaissance, ihr klassischer Zeitraum, fällt etwa in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts und erreicht seinen Abschluß mit dem Sieg der Gegenreformation, mit der Unterdrückung der Gewissensfreiheit. Der allgemeine Charakter der Dichtung bleibt im ganzen derselbe, den wir schon bei Polizian kennen lernten: die schöne Form hat eigenen Wert bekommen, und der Zusammenhang mit der Wirklichkeit des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens hat sich bedeutend gelockert. Während aber am Ende des 15. Jahrhunderts noch die italienische Literatur an den verschie-

denen geistigen Mittelpunkten der Halbinsel (Florenz, Neapel und Ferrara) ein verschiedenes Gesicht zeigte, findet jetzt eine allgemeine Ausgleichung statt, wie sie ja in der neulateinischen Literatur der Humanisten schon angebahnt war. Während bisher eine Gruppierung der Darstellung nach geographischen Gesichtspunkten erlaubt war, ist sie jetzt gar nicht mehr möglich; denn jetzt verwirklicht sich das Dantesche Ideal (De vulg. eloq.) einer klassischen Nationalsprache und -literatur.

Das Italienische erringt seine endgültige Berechtigung als Literatursprache dem Latein gegenüber, und es bildet sich ein einheitlicher Sprachtypus, der, von mundartlichen Elementen gereinigt, für die ganze Halbinsel Gültigkeit bekommen soll. Diese Reform wurde theoretisch festgelegt von dem Venezianer Pietro Bembo in der berühmten Abhandlung über die Vulgärsprache [Prose della volgar lingua (1500—1525)]. Es bildeten sich rasch zwei Richtungen, nämlich die Puristen, welche die florentinische Sprache hauptsächlich des 14. Jahrhunderts mit den Hauptwerken des Petrarca und Boccaccio als das einzig maßgebende Muster hinstellten — und sie, mit Bembo an der Spitze, behaupteten das Feld, während die anderen, die auch dem lebendigen Sprachgebrauch und mundartlichen Eigenarten Rechnung tragen wollten, in der Minderzahl blieben. Man hatte sich den humanistischen Philologen ins Schlepptau gegeben. Es ist sehr beachtenswert, daß derselbe Bembo, der in der Lyrik dem Petrarkismus und in der Prosa dem Boccaccismus zum Sieg verhalf, zugleich der Vater des strengen Ciceronianismus in der neulateinischen Literatur war. Ganz dieselben leitenden Gedanken, die er in seinem an Gianfrancesco Pico della Mirandola gerichteten und für die Geschichte der poetischen Theorien so wichtigen Brief De imitatione (1513) entwickelt hat, liegen auch seinen Dialogen über die Vulgärsprache zugrunde. — An Gemäßigten und an Vermittlern zwischen den Puristen und Eklek-

tikern hat es natürlich nicht gefehlt. — Ebenfalls im Anschluß an die klassische Philologie wurde die grammatische Regelmäßigkeit der Schriftsprache zuerst von Francesco Fortunio (Regole grammaticali della vulgar lingua 1516) aufgewiesen.

Mit dem Streit der Puristen hängt auch die vielerörterte Frage zusammen, ob die Volkssprache florentinisch oder italienisch zu nennen sei. Hier stehen sich hauptsächlich Gian Giorgio Trissino aus Vicenza (1478—1550), der Herausgeber und Verteidiger des De vulgari eloquentia von Dante, und der Florentiner Niccolò Machiavelli entgegen, der in seinem scharfsinnigen „Dialog über die Sprache" (Dialogo sulla lingua) dem alten Dante schlagend beweist, daß er sich tatsächlich nicht einer italienischen Idealsprache bedient hat, sondern des florentinischen Idioms. Kurz, das theoretische Interesse an der Sprache war erwacht und rief zahllose Abhandlungen und Streitschriften ins Leben. Mit Trissino hielten es im ganzen die Gelehrten und Dichter Oberitaliens, wie Baldassarre Castiglione und Girolamo Muzio mit seinen „Schlachten für die Verteidigung der italischen Sprache" (Battaglie per la difesa dell' italica lingua), während die Toskaner meist auf seiten Machiavellis standen. Ihr bedeutendster Vorkämpfer ist Benedetto Varchi mit seinem Dialog Ercolano (1560), einer ausgezeichneten Verteidigung und Verherrlichung der Sprache von Florenz.

Wie die Grammatik wurde nun auch Poetik und Rhetorik, die bisher nur für die lateinische Dichtung vorhanden waren, auf das Italienische übertragen, nachdem die Poetik des Aristoteles um die Wende des 15. Jahrhunderts bekannt geworden war. Grundlegend wurden zunächst die Poetiken des Trissino und Minturno, und für das Verständnis des Aristoteles wurde Lodovico Castelvetros gelehrter und spitzfindiger Kommentar (1570) maßgebend.

Das Bedürfnis, das italienische Schrifttum kritisch zu betrachten, in bestimmt abgegrenzte Gattungen zu ordnen und gewissen Regeln zu unterwerfen, das eben ist das Kennzeichen des klassischen Zeitalters — es ist das zum Bewußtsein gekommene Formgefühl. Die Kunst wird aus einer individuellen zu einer typischen und klassischen. Am Anfang dieser Entwicklung steht Ariost, noch stark in seiner Individualität und unbeirrt durch theoretische Bedenken; am Schluß aber steht Tasso, der sein eigenes Kunstwerk auf dem Altar dogmatischer Kritik geopfert hat.

§ 44. **Lodovico Ariosto.**

Ariost wurde am 8. September 1474 in Reggio als Sohn eines Beamten der Herren von Ferrara geboren. Für das Studium der Rechte bestimmt, wandte er sich bald den schönen Wissenschaften zu und schrieb schon mit 20 Jahren lateinische Verse. Als sein Vater 1500 gestorben war und er für seinen eigenen Unterhalt und zum Teil auch für den der zahlreichen Geschwister aufkommen mußte, trat er in den Dienst des Kardinals Ippolito d'Este, eines ebenso ungebildeten wie unliebenswürdigen Mannes, bei dem er schlecht bezahlt war und sich allen möglichen Leistungen, die ihm wider den Geschmack gingen, unterwerfen mußte: Botendienste, Reisen und gar Kriegsdienste. Im Jahre 1517, als ihn der Kardinal auch nach Ungarn mitnehmen wollte, versagte er mit Rücksicht auf seinen schwachen Magen und wurde entlassen. Bei seinem anderen Brotherrn, dem Herzog Alfons von Este, ging es ihm einigermaßen besser. Er wurde mit der Verwaltung der Landschaft Garfagnana beauftragt und mußte, wie er selbst sagt, sich drei Jahre lang mit Banditen und aufsässigen Bauern herumschlagen. Sein Lebensideal aber war das horazische: ein ruhiger, bescheidener, künstlerisch veredelter Lebensgenuß ohne lästige Verbindlichkeiten. Erst gegen Ende seines Lebens sollte es ihm vergönnt sein, diesen Traum zu verwirklichen. 1527 erbaute er sich in Ferrara ein kleines Häuschen mit Garten, wo er mit seiner geliebten Gattin Alessandra Benucci, der Witwe des bekannten Humanisten Tito Strozzi, ein beschauliches Künstlerdasein führte. Er starb am 6. Juni 1533.

Für die Festaufführungen am Hof zu Ferrara verfaßte er vier italienische Komödien nach dem Muster des Plau-

tus und Terenz. Sie sind bemerkenswert als die ersten ihrer Art. Das erste Stück, die Cassaria, wurde im Fasching 1508 aufgeführt; das nächste Jahr folgten die Suppositi. Bei beiden ist die Handlung ziemlich grob und lehnt sich stark an die lateinische Komödie an, ohne irgendwie in der Wirklichkeit des italienischen Lebens zu fußen. Trotzdem gefielen die Stücke außerordentlich in Anbetracht ihrer Neuheit. In den zwanziger Jahren wurde der Negromante und die Lena aufgeführt. Ein fünftes Stück, Gli studenti, hinterließ der Dichter unvollendet. Er hat sich hier zwar zu größerer Lebendigkeit aufgeschwungen, und einzelne Charaktere sind ihm auch gut gelungen, aber immerhin leiden auch diese Stücke noch an Gemachtheit und Unwahrscheinlichkeit, die aus der allzu sklavischen Nachahmung der antiken Komödie hervorgeht; der Witz ist oft sehr plump, und die Wahl des Versmaßes (endecasillabo sdrucciolo, Elfsilbler mit gleitendem Ausgang) ist wenig glücklich.

Die Liebe zu seiner späteren Frau hat eine Reihe petrarkisierender Sonette und Kanzonen gezeitigt. Aber der Platonismus war so wenig seine Sache wie das Drama. Freier, wahrer und sinnlicher spricht seine Leidenschaft in den lateinischen Gedichten und in einigen italienischen Elegien.

Weitaus das Bedeutendste aber, was er in der subjektiven Dichtung geleistet hat, sind seine sieben Satiren in Terzinen, die er während der Jahre 1517—31 verfaßte. Es sind keine eigentlichen Satiren, sondern poetische Sendschreiben an Freunde und Verwandte, eine Gattung, die bekanntlich auf Horaz zurückgeht. Hier läßt sich Ariost in ungezwungenem Plaudertone gehen, so daß diese liebenswürdigen Gedichte die beste und reinste Quelle zur Kenntnis seiner Lebensführung und seines Charakters abgeben. Er sagt uns, was er von seiner Zeit denkt, äußert sich über die Kinder-

erziehung, über das Heiraten, beklagt seine traurige Lage im Hofdienst des Kardinals, erzählt Anekdoten und Erfahrungen aus seinem Leben; manchmal erzürnt er sich auch ernstlich über die damaligen Zustände Italiens. Im ganzen aber wiegt der Ton des liebenswürdigen Humors und der feinen Ironie vor. Wie die Komödien, so sind auch diese Satiren die ersten Beispiele ihrer Art. Otto Gildemeister hat sie uns durch seine geistvolle Verdeutschung nahegebracht[1]).

§ 45. **Der Rasende Roland.**

Ariost hatte keinen Sinn für die praktische Seite des Lebens. Am liebsten wäre er aller Mühsal aus dem Wege gegangen, um ungestört zu phantasieren und seine Träume zu gestalten, und am liebsten flüchtete er sich in die romantische Welt, die ihm sein Landsmann Bojardo erschlossen hatte. Sein „Rasender Roland" ist eine freie Fortsetzung des „Verliebten Rolands" und setzt dessen Kenntnis voraus. Im Jahre 1516 nach etwa zehnjähriger Arbeit erschien das Werk in 40 Gesängen zum erstenmal gedruckt. 1521 folgte die zweite vom Dichter besorgte Auflage mit sechs weiteren Gesängen. Aber noch war er mit der Gestalt seiner Schöpfung nicht zufrieden, arbeitete sie um und ließ sie in endgültiger Form im Jahre 1532 erscheinen.

Wie bei Bojardo geht auch hier die Einheit der Handlung in einem Irrgarten von Abenteuern verloren. Der Ausgangspunkt für die vielverschlungenen Fäden sind wiederum die Kriege Karls des Großen gegen die Heiden. Das Interesse liegt aber keineswegs in den Religionskriegen, noch in der Religion, sondern einzig und allein in der freien Betätigung ritterlicher Kühnheit und Liebe, im Abenteuer an und für sich, ohne höheren und allgemeineren Zweck. Das Individuum ge-

[1]) Die sämtlichen Werke des Ariost sind von A. Kißner (München 1908/9) übersetzt.

nügt sich selbst. Eine Nebenabsicht des Dichters, die er aber ebenfalls nicht sonderlich ernst nimmt und mit feiner Ironie ins Phantastische hinüberzieht, ist die Verherrlichung des Hauses Este. — Ariost benützt im ganzen die gleichen Quellen wie Bojardo. Sein Verdienst liegt nicht darin, zu den bereits bekannten Abenteuern noch eine Menge neuer hinzugefügt zu haben, es liegt nicht in der Bereicherung des Stoffes, sondern in der Vollendung der künstlerischen Behandlung. Kaum in einem anderen Gedichte vor ihm dürfte das Interesse so ausschließlich formaler, d. h. künstlerischer Natur sein wie hier, kaum ein anderer vor ihm dürfte mit ähnlichem Ernst und mit ähnlicher Ausdauer an der Gestaltung einer wirklichkeitsfernen Welt gearbeitet haben, an die kein Mensch mehr glaubte. Die treibende Macht bei Dante war der christliche Glaube, bei Ariost ist es die ästhetische Ergötzung. Jener ist ein großer Dichter geworden, ohne es planmäßig zu wollen, dieser aber mit gutem Vorsatze und vollem Bewußtsein. Sogar die lehrhaften und moralisierenden Betrachtungen, die er gerne in seinen Roland einstreut, sind nichts als künstlerische Mittel und wollen den Hörer nicht von einer ethischen oder philosophischen Wahrheit überzeugen, sie wollen ihm nur einen Ruhepunkt in der Erzählung gewähren und ihn von einer Stimmung in die andere hinüberleiten. Sie haben den Wert eines Intermezzo oder Präludium. Auch nicht auf gemütliche Rührung oder Erschütterung hat es der Dichter abgesehen; im Gegenteil, wo irgendwie eine derartige Wirkung sich anbahnt, lenkt er mit einer liebenswürdigen Wendung zu heiterem Gleichmut zurück. Am besten vergleicht sich seine Kunst mit jenem Träumen im halbwachen Zustand, in dem der Mensch noch Herr genug ist über seine Phantasien, um ihnen immer die Richtung ins Angenehme zu geben. So schwebt Ariost mit heiterer, leicht humoristischer Erhabenheit über seinen eigenen Gebilden. — Diese Gebilde aber haben nichts

Schattenhaftes, nichts Unbestimmtes. Sogar das Wunderbarste noch macht er uns klar und gegenwärtig. Die Anschaulichkeit und Mannigfaltigkeit seiner zahllosen Kampfszenen ist von jeher bewundert worden. Eine seelische Ergründung der Charaktere wäre in dieser sinnlichen Welt der raschen und wunderbaren Begebenheiten gar nicht am Platz; trotzdem ist jede Gestalt in ihrer Individualität erfaßt und dargestellt. Die Angelika im „Rasenden Roland" gehört zu den lebendigsten Frauengestalten der ganzen Weltliteratur. Die Eifersucht Rolands und das Eintreten der Verrücktheit wird Schritt vor Schritt mit der zwingenden Evidenz einer psychischen Entwicklung dem staunenden Hörer beigebracht. So fußt dieser phantastische Dichter doch tief in der Wirklichkeit und hat es fertig gebracht, sein ganzes Jahrhundert, wie es lebte, fühlte und dachte, in einem romantischen Epos zu verkörpern. Das große synthetische Kunstwerk des Mittelalters ist die „göttliche Komödie", dasjenige der Renaissance ist der „Rasende Roland". Beide sind in ihrer Art transzendental angelegt — das eine mit Ernst, das andere mit Humor —, aber in beiden flutet das reiche lebendige Leben einer ganzen Kulturepoche.

Im übrigen möchte ich der Neugier des Lesers, sich mit dem Werke selbst bekanntzumachen, nicht durch eine unzeitige Inhaltsangabe zuvorkommen.

§ 46. **Niccolò Machiavelli**[1]).

Machiavelli ist die Ergänzung zu Ariost. Der eine hat die luftigen, unpraktischen Lebenswünsche seines Jahrhunderts mit der Phantasie geschaut und dargestellt; der andere ist als Beobachter und Kritiker in die Abgründe des Gewissens seiner Zeit hinabgestiegen und hat die schamhaft verborgenen Antriebe ihres Handelns zutage gebracht.

[1]) Die in Deutschland vielfach übliche Schreibung Macchiavelli ist falsch.

Niccolò Machiavelli wurde zu Florenz am 3. Mai 1469 als Sohn eines Rechtsanwalts geboren. Über seine Jugend wissen wir so gut wie nichts. In den Jahren 1498 bis 1512 war er im Dienste seiner heimatlichen Republik als Cancelliere tätig, d. h. als Staatssekretär und Vorstand der Kanzlei für kriegerische und auswärtige Angelegenheiten. Obgleich die Stellung an und für sich keine sonderlich hohe war, so wurde er doch mit sehr wichtigen und heikeln diplomatischen Aufträgen betraut. 1500 sandte man ihn nach Frankreich, um mit König Ludwig XII. zu unterhandeln, und zwei Jahre darauf hatte er Gelegenheit, die Bekanntschaft des berüchtigten Herzogs der Romagna, Cesare Borgia, zu machen, dessen verschlagene und gewalttätige Politik er nicht genug bewundern konnte. Er begleitete ihn auf seinem Zug nach Perugia und später auch zur Papstwahl nach Rom (1503). Die folgenden Jahre führten Machiavelli wieder nach Florenz und Rom. Außerdem war er um jene Zeit für die Bewaffnung und Aufstellung eines florentinischen Milizheeres tätig. 1507 finden wir ihn als Gesandten am Hofe des Kaisers Maximilian, und in den beiden letzten Jahren seiner Amtstätigkeit noch zweimal in Frankreich.

Als im Jahre 1512 die heilige Liga das Übergewicht über den französischen Einfluß in Italien bekam, wurde in Florenz die Herrschaft der Medici wieder eingesetzt — und damit war es aus mit Machiavellis Stellung und politischer Tätigkeit; ja er wurde sogar, als der Verschwörung verdächtig, ins Gefängnis gesteckt, aber bald wieder freigelassen. Er zog sich auf seinen Landsitz bei S. Casciano zurück, wo er bald in den Kneipen mit dem niederen Volke zusammensaß, bald in das Studium der Alten sich vertiefte und einen großen Teil seiner Werke schrieb. Mit Spannung verfolgte er die politischen Ereignisse, in der sehnlichen Erwartung, es möchte sich ihm noch einmal die Gelegenheit bieten, seinen diplomatischen Eifer zu betätigen. Ein großer Staatsmann wäre er schwerlich geworden, denn dazu war sein Denken zu lebhaft und nicht nüchtern genug, sein Wollen aber zu wenig zäh und sicher. — 1519 erhielt er bei den Medici einige bescheidene Ämter; als aber 1527 die Republik wiederhergestellt wurde, hoffte er vergebens, seinen alten Posten zu erlangen. Man traute ihm nicht, weil er den Medici gedient hatte. Er starb am 22. Juni 1527. — Sein Charakter ist eine merkwürdige Mischung der verschiedenartigsten Elemente: unbändige Genußsucht und mächtiger Schaffensdrang und Ehrgeiz, leichtsinnige, schwermütige und spöttische Gemütsart und edle Hingabe an sein vaterländisches Ideal.

§ 47. Machiavellis Werke.

Wie Ariost, versuchte sich auch Machiavelli in der Komödie. Seine Mandragora (Hexentrank, Alraun), die er um 1513 verfaßte, ist unbestritten das bedeutendste Lustspiel der Renaissance. Als Intrigenstück nach antikem Muster angelegt, behandelt es die Verführung einer ehrbaren, aber dummen Ehefrau, die unter der Beihilfe der eigenen Mutter und des Beichtvaters zustande kommt. Die Handlung, der eine wahre Begebenheit zugrunde liegen soll, legt der Verfasser in das Jahr 1504 und nach Florenz. Dank seiner durchdringenden pessimistischen Menschenkenntnis und Beobachtung des florentiner Lebens ist es ihm gelungen, das Stück zu einer modernen Charakter- und Sittenkomödie im besten Sinne des Wortes zu vertiefen.

In der Clizia , die 1525 in Florenz aufgeführt wurde, hat Machiavelli das Motiv der Casina des Plautus mit Glück auf moderne und florentinische Verhältnisse übertragen.

Beachtenswert sind auch seine kleineren poetischen Schriften, die lehrhaften Zeitgedichte über die nächste politische Vergangenheit, seine unvollendet gebliebene Satire „Der goldene Esel" (L'asino d'oro) und besonders seine satirische Novelle vom Erzteufel Belfagor.

Aber das eigentliche Gebiet seines auf die Wirklichkeit gerichteten Genies ist das Staatswesen .Durch eine vierzehnjährige politische Tätigkeit hatte er einen tiefen Einblick in die traurigen Zustände seines unglücklichen und heißgeliebten Italiens gewonnen, und in ländlicher Zurückgezogenheit schickte er sich an, die Wege zu zeigen, auf denen die Einheit und Freiheit des Vaterlandes zu erreichen wäre. Ob er im Grunde selbst an die Möglichkeit der Erfüllung seines Wunsches geglaubt hat, ist kaum zu entscheiden. Jedenfalls hat in der Praxis oft genug der florentinische Lokalpatriotismus das italienische Nationalgefühl bei ihm zurückgedrängt, und an-

dererseits ist sein fachmännisch-technisches Wohlgefallen an der geschickten, folgerichtigen und energischen Politik an und für sich ein so starkes, daß er oft darüber das große Ziel vergißt. Wie dem Ariost die dichterische Kunst zum Selbstzweck wurde, so wurde es dem Machiavelli die staatliche. Ein wissenschaftlicher und spekulativer Kopf, dem es vor allem darauf ankam, aus der sachlichen Beobachtung der Geschichte und aus der Erfahrung heraus auf intuitivem und philosophischem Weg eine systematische Lehre vom Staat zu gewinnen, hat er zuerst in Europa die Macht des Staates als Selbstzweck aufgefaßt und hat in der Staatslehre den Gesichtspunkt der nackten, rücksichtslosen Zweckmäßigkeit zur Herrschaft gebracht. Mit genialer Einseitigkeit und logischer Schärfe hat er die politische Wissenschaft von der Ethik und von der Religion losgelöst. Die beiden großen Quellen, aus denen er schöpft, sind die Geschichte des alten Rom und die Beobachtung der zeitgenössischen politischen Zustände. Machiavelli glaubte an die Möglichkeit einer absoluten, für alle Zeiten gültigen Staatskunst. Er ging aus von der Überzeugung, daß die Menschen von alters her dieselben sind und immerdar dieselben bleiben. Trotzdem hat ihn sein frischer Sinn für die Wirklichkeit vor doktrinärem Schematismus bewahrt. So abstrakt er einerseits den Begriff des Staates als eines auf seine bloße Selbsterhaltung und Vergrößerung gerichteten Gebildes gedacht hat, so vielseitig und unmittelbar erfaßt er andererseits den Reichtum der Mittel, die diesem Staate dienstbar und der Geschicke und Zufälle, die ihm förderlich oder gefährlich werden können. Weit entfernt, alles rationalisieren zu wollen, weiß er, wie stark die Mitwirkung der dunkeln Mächte, die er Fortuna nennt, am Verlauf des Weltgeschehens ist.

Im „Dialog über die Kriegskunst“ (Arte della guerra, 1521) weist Machiavelli an Beispielen aus der Gegenwart und aus dem klassischen Altertum die Notwendigkeit nach,

das ganze Volk zu bewaffnen, um die Freiheit und Unabhängigkeit eines Staates zu verteidigen, bespricht die Einrichtung einer solchen Volksmiliz und erkennt schon richtig die große Bedeutung der Infanterie. In seiner Biographie des Castruccio Castracani entwirft er das Idealbild eines Feldherrn, indem er historische und frei erfundene Züge willkürlich miteinander vermengt und in einer Art historischen Romans seine politischen und militärischen Theoreme spielen läßt. Die „Abhandlungen über die erste Dekade des Livius" (Discorsi sopra la prima Deca di T. Livio, entstanden 1513 ff. und gedruckt 1531) handeln von den verschiedenen Staatsformen, von ihrer Entwicklung und ihrem Verfall. Seine Bewunderung für das alte Rom läßt ihm die Republik als die vollkommenste Staatsform erscheinen. Wie den alten Römern, ist ihm der Staat der höchste Zweck der menschlichen Gesellschaft. Religion und Moral haben sich ihm unterzuordnen und stehen in seinem Dienst. Die kulturelle Aufgabe des Staates tritt vollständig in den Hintergrund; das ganze Schwergewicht liegt auf der diplomatischen Regierungskunst und der militärischen Macht. Noch krasser werden diese Gedanken ausgesprochen in dem berühmten Buch vom Fürsten (Il principe, verfaßt 1513, herausgegeben 1532). Machiavelli wollte es ursprünglich an Giuliano de' Medici richten, da dieser aber 1516 starb, widmete er es dem Lorenzo, der indessen Regent von Florenz geworden war. Das Buch ist also in dem Gedanken an das Haus Medici geschrieben, das sich damals mit dem Plane trug, in der Emilia ein Fürstentum zu gründen. Unwillkürlich drängte sich dem Machiavelli das Bild des Cesare Borgia vor die Augen, der unter ähnlichen Verhältnissen sich zum Herzog der Romagna aufgeschwungen hatte. Die Gestalt dieses Mannes nahm in seiner erhitzten Phantasie immer gewaltigere Ausmaße an. Der blutige Abenteurer ward ihm zum Idealbild des Re-

naissancefürsten, des großen Tyrannen, von dem Italien seine Freiheit erwartete; und das Buch vom Fürsten, die wunderbare und schreckliche Geburt der Wirklichkeit und der Phantasie, gewinnt, wie Villari sagt, geradezu die Bedeutung eines historischen Ereignisses. Sogar der große philosophische Irrtum, der dem Werk zugrunde liegt, ist historisch: die Überschätzung des Individuums. Der Machiavellische Staat ist die Schöpfung eines Einzelnen, und das Volk ist eine passive Masse, die sich vom Gesetzgeber beliebig kneten und formen läßt. Der stumme politische Gedanke des ganzen Zeitalters ist hier mit einer derartig genialen Ahnung erraten und mit einer derartigen Macht des Ausdrucks zur künstlerischen Gestalt gebracht, daß man den Verfasser geradezu verantwortlich machen wollte für die politischen Ereignisse der Folgezeit. Nach unserer Anschauung aber liegt gerade darin sein schönster Ruhmestitel. War es seine Schuld, wenn der Grundsatz der politischen Zweckmäßigkeit von der Nachwelt auf das sittliche Handeln, auf religiöse und kirchliche Angelegenheiten übertragen wurde und das ethische Bewußtsein vergiftet hat? Ein Ratgeber wollte er allerdings sein. Heute gilt er uns nur als der große Darsteller des Geistes seiner Zeit noch.

Er selbst hat den Zusammenhang seiner Theorien mit der Wirklichkeit am besten belegt in seiner „Geschichte von Florenz“ (Istorie fiorentine), die er im Auftrage der Stadt 1521 bis 25 verfaßte. Sie reicht von der Gründung bis zum Tode Lorenzos des Prächtigen (1492) und ist das erste Beispiel moderner Geschichtschreibung, insofern sie die Betrachtung der Geschehnisse unter einen einheitlichen Gesichtspunkt stellt und überall den Kausalzusammenhang aufweist. Freilich wird die historische Genauigkeit der Erzählung manchmal geschädigt durch die Voreingenommenheit des Verfassers, dem es eben immer darauf ankommt, seine Lehre vom Staat mit Beispielen aus der Wirklichkeit zu belegen. — Wenn wir im Buch

vom Fürsten eine gedrängte und leidenschaftliche Prosa bewundern, die jeden rednerischen Schmuck verachtet und die kalte Logik des Gedankens mit der Glut eines feurigen Lehrers zum denkbar eindringlichsten Ausdruck bringt, beobachten wir in der florentinischen Geschichte bereits ein leises Streben nach Rhetorik, das allerdings noch weit davon entfernt ist, sich unangenehm bemerkbar zu machen. Alles in allem genommen, ist Machiavelli der hervorragendste Prosaiker seines Jahrhunderts.

Seine kleineren politischen Schriften und die hochinteressante Sammlung seiner Briefe näher zu berücksichtigen, müssen wir uns leider versagen.

§ 48. **Francesco Guicciardini.**

Die wissenschaftliche Methode Machiavellis hat sein Freund und Nachahmer Guicciardini (1483—1540) bereits zum empirischen Relativismus übertrieben.

Dank seiner Abstammung aus einer der angesehensten florentiner Patrizierfamilien und dank seiner umsichtigen Schlauheit hat sich ihm die politische Laufbahn weit glänzender gestaltet als seinem genialen Meister. Ein warmer Anhänger des Hauses Medici, wurde er von Leo X. und auch von Clemens VII. mit sehr wichtigen Geschäften betraut und zum Gouverneur verschiedener Städte des Kirchenstaates und der Romagna ernannt. Zuletzt aber verlor auch er seinen Einfluß und starb in der Zurückgezogenheit seines Landhauses in Arcetri.

Guicciardini ist der Mann des praktischen Menschenverstandes. Ohne Begeisterung und ohne Phantasie, begnügt er sich in der Politik mit nahen und erreichbaren Zielen und in der Geschichtschreibung mit leidenschaftsloser Feststellung der Tatsachen und genauer Ergründung ihrer Ursachen und ihres Zusammenhangs. Er war viel zu positiv und nüchtern, um

an den Wert eines politischen Systems und allgemeiner Lehren zu glauben. Dafür übertraf er auch den Machiavelli in der genauen Kenntnis und Darstellung der Einzelheiten und war imstande, dessen Abhandlungen über Livius an vielen Stellen zu berichtigen; aber in der Größe und Tiefe der Auffassung bleibt er weit hinter ihm zurück.

Von seinen zahlreichen Schriften erwähnen wir die Geschichte von Florenz (Storia fiorentina) und die von Italien (Istoria d'Italia). Die erstere reicht von 1378 bis 1509 und ist ein glänzendes Zeugnis für den durchdringenden Verstand und das maßvolle Urteil ihres Verfassers, der erst 26 Jahre alt war, als er sie schrieb. Die Geschichte Italiens, zweifellos das hervorragendste unter den größeren historischen Werken des Jahrhunderts, setzt gerade da ein, wo Machiavellis Darstellung abbricht, und geht bis zum Tode Clemens' VII. (1534). Hier zum erstenmal wird die lokale Geschichtschreibung verlassen und werden die vielverzweigten Vorgänge der ganzen Halbinsel mit bewundernswerter Schärfe und Sachlichkeit dargelegt. Doch klebt der Verfasser noch allzusehr an der chronikartigen, Jahrgang an Jahrgang reihenden Anordnung. Die klare Kälte aber, mit der er die schweren Schicksale seines Vaterlandes geschaut und erzählt hat, fröstelte schon die Zeitgenossen an. „Nie wird etwas auf die Sittlichkeit, die Religion, das Gewissen bezogen, als ob diese Werte ganz in der Welt erloschen seien. — Sollte er die Menschen dabei nach sich selbst beurteilt haben?" schreibt Montaigne.

Der Stil Guicciardinis kennzeichnet sich durch lange und meist allzu lange latinisierende Perioden, die allerdings mit der reichen logischen Verkettung und Begründung seiner Gedanken in sprechendem Einklang stehen. Eine hervorragende Ausnahme bilden seine „Erinnerungen" (Ricordi politici e civili), eine Sentenzensammlung politischer und praktischer Lebensweisheit, die er in anspruchsloser Form und ohne be-

stimmte Ordnung zum Besten seiner Kinder aufzeichnete. In einer klaren, knappen und schlagenden Sprache offenbart sich uns der Geist und die Sinnesart dieses durchdringenden Beobachters und zugleich das Spiegelbild des ganzen Jahrhunderts. Die „Erinnerungen" gehören zu den bedeutendsten Denkmälern der italienischen Prosa und der italienischen Kulturgeschichte. Mit einer natürlichen, selbstverständlichen Schamlosigkeit ohnegleichen enthüllt sich hier die selbstsüchtige Lebensklugheit und der völlige Mangel an Schwung und Gesinnung. Der ganze Mensch ist praktischer Verstand geworden, und die Klarheit seines Denkens hat ihn kleinmütig, vorsichtig und gleichgültig gemacht.

§ 49. **Pietro Aretino. (1492—1556.)**

Die italienische Renaissance hat an Stelle der religiösen und ethischen Werte das Ästhetentum und die Skepsis gesetzt. Die natürliche Folge davon war eine bedeutende Abnahme des sittlichen Bewußtseins. Kaum ein anderer ist geeigneter, uns mit seinem Leben und mit seinen Werken den Beweis dazu zu liefern, als Pietro Aretino. — Plebejer auch von Geburt, ist er der Sohn eines Schusters in Arezzo. Nach einem kurzen Aufenthalt in Perugia trat er in Rom in die Dienste des Papstes Leo X., an dessen ausgelassenem Hof ihm sein scharfer natürlicher Witz bald großes Ansehen, aber auch gefährliche Feinde verschaffte. Als das tolle Treiben der Kurie unter Hadrian ein jähes Ende nahm, verließ er Rom und kehrte erst wieder unter Clemens VII. dorthin zurück; aber ein Anschlag, der auf sein Leben gemacht wurde, verleidete ihm diese Stadt für immer. Er schloß innige Freundschaft mit dem Abenteurer und Kondottiere Giovanni de' Medici und zog sich nach dessen Tod 1527 nach Venedig zurück, wo er sich unter dem Schutze der Republik vor seinen Feinden sicher wußte. Von hier aus schickte er seine unverschämten Droh-

und Schmeichelbriefe in alle Welt hinaus, an Fürsten und zahlungsfähige Leute, und führte von dem reichen Ertrag seiner gefürchteten Feder zwischen Kunstgenuß und zügelloser Sinnenlust ein „resolutes Leben".

Keiner war mehr gehaßt, mehr geschmäht, mehr gefürchtet und bewundert als er, und doch entbehrte dieser Mann fast jeder humanistischen Bildung. Er ist der erste moderne Literat, der ohne Schulgelehrsamkeit und ohne tiefere Bildung von seiner „genialischen" Vielschreiberei sich ernährt. In der eigentlichen Blütezeit der Humanisten wäre das nicht möglich gewesen. Sogar die Machtstellung eines Filelfo, die sich noch am besten mit der des Aretino vergleichen läßt, war doch nur auf dem Boden der Gelehrsamkeit denkbar. Indessen aber hatte die größere Verbreitung der Buchdruckerkunst den Gedankenaustausch immer leichter und lebhafter gestaltet, die Volkssprache war zu neuem Ansehen gekommen, und Kritik, Polemik, Satire und Reklame wurden immer lauter und lärmender. Die notwendige Vorbedingung zum literarischen Prestige eines Aretino liegt in der Verallgemeinerung, ich möchte sagen: Demokratisierung des geistigen Lebens.

Die Gattung des Kunstbriefes wird von Aretino mit Glück aus der lateinischen in die italienische Literatur herübergetragen. Seine Briefsammlung, erschienen in sechs Bänden (1537—57), ist die bedeutendste des Jahrhunderts. Sie strotzt von den übertriebensten und plumpsten Schmeicheleien, ist aber auch voll der feinsten kritischen Bemerkungen über Dichtung, bildende Kunst u. a. Aretino verachtet die gelehrten und theoretischen Bestrebungen seiner Zeit als Pedanterie und proklamiert das Genie als die einzige Vorbedingung zum Künstler und die unmittelbare Nachahmung der Natur als den einzigen Weg zur Kunst[1]). — Trotzdem vermag er durch-

[1]) Vgl. besonders seinen Brief an Dolce I, 122.

aus nicht immer auf eigenen Füßen zu stehen. Es ist ihm aber auch nicht darum zu tun, konsequent zu sein. Bald ahmt er Berni nach, bald Tebaldeo und Serafino, bald gefällt er sich als schamloser Apologet der Fleischeslust, bald als platonischer Liebhaber. Er ist von einer erschrecklichen Fruchtbarkeit, und jeder Stoff war ihm recht. Nur weniges von seinen vielen Schriften hat noch Wert. Sein bestes Werk ist die Tragödie Orazia (1546), in der er die bekannte Erzählung des Livius von den Horatiern und Curiatiern dramatisiert. Das Stück ist nicht ohne tragische Kraft und übertrifft die Tragödie des Corneille wenn nicht an psychologischer, so doch an historischer Anschaulichkeit und Frische. Seine Komödien und Dialoge haben besonders sittengeschichtliches Interesse. Am besten gelingt ihm natürlich die Schilderung der niedersten und verworfensten Gesellschaftsklassen.

§ 50. Die klassizierende Richtung.

Bei Aretino entsprang die weitherzige Gleichgültigkeit gegen den Inhalt teils aus seiner modernen Auffassung der Kunst, teils aber auch aus Gewinnsucht und angeborener Oberflächlichkeit; bei Ariost wurzelte das Wohlgefallen an der Form in einem tiefen künstlerischen Empfinden; für die mittelmäßigen Köpfe aber wird nun unter dem Einfluß der antiken Rhetorik die Form zum Selbstzweck. Es ist die klassizierende Richtung, die auf dem Wege ciceronischer, virgilischer und petrarkischer Nachahmung die vollkommene Form zu erstreben sucht. Diese „Pedanten" — der Ausdruck ist von den Italienern des 16. Jahrhunderts geprägt worden — haben die Sprache zur höchsten Reinheit und Farblosigkeit geführt und den Vers zur höchsten Glätte.

An ihrer Spitze steht Pietro Bembo aus Venedig, der hochangesehene Apostolische Sekretär und spätere Kardinal

(1470—1547). In seiner Abhandlung von der Vulgärsprache[1]) hat er das künstlerische Programm dieser Schule aufgestellt, und in seinen Asolani[2]) (Venedig 1505) hat er den Ideengehalt der klassisch-erotischen Lyrik festgelegt, indem er petrarkische und neuplatonische Liebestheorien in elegant periodisierten Gesprächen entwickelte. Er ist der beste Latinist und der geschickteste Petrarkist seiner Zeit. Seine Lyrik (Le Rime) ist nüchtern und unpersönlich. Eine endlose Reihe von Petrarkisten schließt sich ihm an. Sie gleichen sich meist wie ein Holzapfel dem andern. Ich nenne nur die besten: Giovanni Guidiccioni, Francesco Maria Molza, Annibale Caro, Giovanni della Casa, Luigi Alamanni, Veronica Gambara. Zwei gemütvollen Frauen, Vittoria Colonna und Gaspara Stampa, ist es gelungen, die Töne des Herzens durch diesen modehaften Stil hindurch vernehmbar zu machen. Neben Torquato Tasso erhebt sich noch Michelangelo Buonarotti (1475—1564) weit über das Mittelmaß. Seine Gedichte sind hart in der Form und dunkel, aber voll tiefer Gedanken. Um so schmiegsamer und rauschender klingen die Verse des Luigi Tansillo aus Venosa (1510—68). Sein offener Sinn für die Schönheiten der Natur und die mannigfaltigen Eindrücke seines bewegten Lebens verleihen ihm Kraft und Schwung, um sich wenigstens zeitweise über die Konventionen des Petrarkismus zu erheben

Neben der italienischen pflegte man auch die neulateinische Lyrik, die von Pontano zur Vollendung geführt worden war und jetzt von Leo X. befürwortet wurde. Auch hier wieder glänzte Bembo und neben ihm sein Freund Ercole Strozzi, außerdem Andrea Navagero, Marco Antonio Flaminio und Girolamo Vida, der außer seinen Elegien auch ein klassisch-religiöses Epos (Christias) und ein italienisches Lehrgedicht der Poetik verfaßte. Merkwürdigerweise ist diese lateinische

---

[1]) Vgl. § 43.

[2]) So genannt nach einer Villa.

Lyrik anziehender, weniger konventionell und kalt als die italienische, wird nun aber bald vollständig verdrängt von der Vulgärsprache.

§ 51. Reformbestrebungen in der klassizierenden Richtung.

Innerhalb der klassischen Richtung selbst bildete sich eine Reaktion gegen die Nachahmung Petrarcas. Der Senese Claudio Tolomei (1492—1555) wollte nichts mehr von dem leeren Reimgeklingel wissen, predigte Rückkehr zu der antiken quantitierenden Metrik und gab davon die ersten Proben in seiner kleinen Schrift „Verse und Regeln der neuen toskanischen Poesie" (Versi et regole de la nuova poesia Toscana, 1539). Gian Giorgio Trissino versuchte die italienische Poesie mit der Form der pindarischen Ode zu bereichern, nachdem bereits einige Beispiele der gereimten sapphischen Ode vorlagen. Weit glücklicher aber war er in seinem Bestreben, dem Epos und dem Drama neue Formen zu verleihen. Er brachte nämlich den reimlosen Elfsilbler (verso sciolto, der unserem Blankvers entspricht) in Schwung, als besten Ersatz für den Hexameter, und verwendete ihn zum erstenmal (1515) in seiner langweiligen Tragödie „Sophonisbe". Sie ist im Grunde nur eine ungeschickte Nachahmung der griechischen Tragödie, verdient aber Beachtung als Muster der „ersten regelmäßigen Tragödie der neueren Literaturen"[1]). Zunächst wurde diese Gattung mit nicht viel größerem Glücke fortgesetzt von Giovanni Rucellai aus Florenz (1475—1525), dem Verfasser einer „Rosmunda" und eines „Orestes", und von dessen Landsmann Lodovico Martelli.

Demgegenüber griff Giambattista Giraldi (1504—73) auf die Tragödien des Seneca zurück, deren Vorzüge er gegen das griechische Theater verfocht in der „Abhandlung

[1]) Wiese-Percopo, S. 296.

über die Tragödie und die Komödie" (Discorso sulla tragedia e commedia). Seine Dramen, von denen die Orbecche das berühmteste geblieben ist, strotzen von Mord und Greueltaten, fanden aber zahlreiche Nachahmung. Giraldi hat außerdem die Bearbeitung moderner tragischer Stoffe angeregt.

Auch in das Epos hat Trissino den Blankvers eingeführt mit seinem klassischen Heldengedicht über „Die Befreiung Italiens von den Goten" (L'Italia liberata de' Gotti [1526 begonnen, aber erst 1547 gedruckt]). Nicht weniger öde und langweilig als die Sophonisbe, ist dieses Gedicht eine sklavische Nachahmung des Homer und hat ebenfalls literarhistorische Bedeutung nur, insofern es das erste Beispiel des streng klassischen Epos darstellt. Nachahmer hat diese Gattung so gut wie keine gefunden[1]). Im Gegenteil hat der mißglückte Versuch Trissinos eine Reihe von Dichtern wieder zum romantischen Epos zurückgeführt — freilich mit dem Vorbehalt, es so gut wie möglich den Forderungen der klassischen Poetik anzupassen. Diesen Versuch machte zum erstenmal Luigi Alamanni (1495—1556). Sein Heldengedicht Girone il Cortese, eine Bearbeitung des französischen Prosaromans Guiron le Courtois, führt wenigstens die Einheit der Person durch und ist in streng moralischem Stil gehalten; ebenso nüchtern und langweilig ist seine Avarchide, eine knechtische Nachahmung der Ilias, mit romantischem Anstrich. — Denselben Bestrebungen huldigte Bernardo Tasso aus Bergamo (1493—1569), der Vater des Torquato; er machte sich an die Abfassung eines Amadigi di Gaula, den er freilich nicht zu Ende führte, da ihn der Mißerfolg anderer klassizierender Epen entmutigte. Beide Dichter bedienten sich der Oktave. Erst dem Sohne Bernardos sollte es vorbehalten sein,

---

[1]) Nur Francesco Antonio Oliviero mit seiner unglücklichen „Alemanna" hält sich streng an Trissino.

die schwierige Aufgabe der Versöhnung des klassischen mit dem romantischen Epos zu lösen.

Das Lehrgedicht wurde ebenfalls nach klassischen Mustern, besonders nach Virgils Georgika, umgestaltet und in reimlose Elfsilbler gekleidet. Zu den gelungensten Versuchen gehört „Die Bienenzucht" (Le Api) des Giovanni Rucellai und „Der Ackerbau" (La Coltivazione) des Alamanni. Andere behandelten die Seidenraupenzucht, die Heilung der Syphilis und ähnliche Gegenstände in klassischen Formen.

Auch die von Ariost so glücklich wiederbelebte horazische Satire, der man, mit Rücksicht auf ihre metrische Form, den Namen Capitolo gab, fand in Ercole Bentivoglio und wiederum in Alamanni zwei geschickte und formgewandte Nachahmer.

§ 52. Die klassizierende Prosa.

Die sachlich wissenschaftliche Prosa des Machiavelli fanden wir schon bei Guicciardini durch latinisierende Neigungen beeinträchtigt. Es bildete sich geradezu eine Schule der stilisierenden Geschichtschreibung. Auch hier wieder steht Bembo obenan mit seiner „Venezianischen Geschichte", die er im Auftrag der Republik zuerst in lateinischer Sprache verfaßte, später aber in ein wohlgeglättetes Italienisch übertrug. Von den klassischen Historikern der Stadt Florenz verdienen höchstens Jacopo Nardi und Benedetto Varchi erwähnt zu werden.

Dem Beispiel der Humanisten zufolge, hatte man sich gewöhnt, wissenschaftliche Abhandlungen in die Form des Gesprächs zu kleiden. Wir haben schon bei verschiedenen Gelegenheiten einige hervorragende Muster solcher dialogischer Traktate kennengelernt und berücksichtigen an dieser Stelle nur noch die zwei interessantesten und formvollendetsten: den Cortegiano des Castiglione und den Galateo des Gio-

vanni della Casa. Der Lombarde Baldassar Castiglione (1478—1529) war aus vornehmer Familie gebürtig und vereinigte in sich die Eigenschaften eines vollkommenen Kavaliers. Er war somit der Berufenste, das Vorbild des Edelmannes (Cortegiano) zu entwerfen. An dem glänzenden Hofe von Urbino unterhält man sich unter dem Vorsitz der Herzogin Elisabetta von Gonzaga in geistreichem Wechselgespräch über die Eigenschaften, über die Kenntnisse und Fertigkeiten, die dem Cortegiano zukommen. Er muß, um es kurz zu sagen, all seine Fähigkeiten, die körperlichen sowohl wie die geistigen, in edlem Ebenmaße ausgebildet haben. Für die Sittengeschichte bedeutet dieser Dialog die vornehmste Quelle des Jahrhunderts, ist aber doch mit Vorsicht zu gebrauchen, denn der Fürstenhof der Renaissance, der oft nur eine Stätte des Lasters war, erscheint uns hier zum Tempel des Anstandes und der feinsten ästhetischen Bildung verklärt. Der Stil Castigliones ist von wunderbarer Anmut und will zugleich eine Probe der feinen Hofsprache darstellen, in die auch einige moderne Lombardismen, Gallizismen usw. Eingang gefunden haben. — Reiner, aber auch pedantischer in der Sprache und dem Inhalte nach weniger bedeutend ist der Galateo des Florentiners Giovanni della Casa (1503—56). Den Gegenstand des berühmten Büchleins, das nach dem akademischen Namen eines Gönners (Galeazzo Florimonte, Bischof von Sessa) betitelt ist, bildet eine Belehrung über die gute Sitte im Umgang.

Im Briefstil hat neben Aretino und Bembo besonders noch Annibale Caro (1507—66) die höchste Schönheit der Form erreicht. — Den eigentlichen Ruhm aber verdankt Caro seiner glättenden Umdichtung der Äneis in italienische Blankverse.

Natürlich erlebte auch die klassische Prunkrede eine reiche Blüte in italienischer Sprache.

§ 53. Die realistische und komische Richtung.

Dem nüchternen und ernsten Klassizismus steht eine mindestens ebenso reiche realistische und komische Literatur gegenüber. Eine Gattung, in der sich beide Richtungen am naturgemäßesten vereinigen konnten, war die Komödie nach dem Muster des Plautus und Terenz. Hier war noch Raum für die Nachahmung der Antike und zugleich für eine lebendige Wirklichkeitsdarstellung, in der Anlage der Charaktere sowohl als im Ausdruck. Vorbildlich blieben zunächst die Komödien des Ariost, Machiavelli und Aretino. Dazu kam die bekannte Calandria des Diplomaten und späteren Kardinals Bernardo Dovizi aus Bibbiena (1470—1520), die schon im Jahre 1513 am Hofe von Urbino aufgeführt wurde. Den Typus des dummen Ehemannes Calandro hat Dovizi dem Decameron entnommen, während die Intrige zum Teil den Menächmen des Plautus nachgeahmt ist. Das Stück nähert sich schon stark der Farse und zeichnet sich durch eine hervorragende Lebendigkeit des Witzes und der Sprache aus. Außer den bereits genannten gehören noch Agnolo Firenzuola, Anton Francesco Grazzini und der fruchtbare Giovanni Maria Cecchi zu den besten Vertretern dieser Dichtungsgattung.

Neben der gelehrten Komödie haben wir die ländliche Farse, die besonders in der Toskana gepflegt wurde und sich unter dem Einfluß von Sannazaros Hirtendichtung mit klassischen Elementen vermischte. Es war besonders die Congrega dei Rozzi (der „Tölpelverein", gegründet 1531) in Siena, eine Gesellschaft von Bürgern des Mittelstandes, die sich darin gefielen, ihren Farsen einen literarischen und arkadischen Anstrich zu geben. In Oberitalien schuf der Paduaner Schauspieler Angelo Beolco (1502—42), genannt Ruzzante (der Scherzende), eine Reihe frischer ländlicher Lustspiele in der Mundart des Landes. Eine Schöpfung der oberitalienischen Schauspieler ist ferner die Stegreifkomödie

(Commedia dell' arte). Sie entstand etwa um die Mitte des Jahrhunderts. Der Schauspieler schrieb sich in einem sogenannten scenario den Gang der Handlung und die Einteilung in Szenen nur in den Hauptzügen auf und improvisierte alles übrige bei der Aufführung selbst. Das älteste uns bekannte scenario stammt aus dem Jahre 1568. Die Stegreifkomödie hat sich in der Folgezeit über ganz Italien und bekanntlich auch über Europa verbreitet und hat ihre einzelnen komischen Lokaltypen: Pantaleone, Arlecchino, Spavento, Pulcinella u. a. in alle Welt hinausgetragen.

Wie in der Komödie, konnten billigerweise auch in der Novelle klassische und derb volkstümliche Geschmacksrichtungen sich ungestört miteinander vereinigen, nachdem sie schon bei Boccaccio so kunstvoll verschlungen waren. Einer der bedeutendsten Erzähler des Jahrhunderts ist Matteo Bandello (ca. 1490—1560) aus Castelnuovo (Tortona). Seine 214 Novellen sind in einfacher und lebhafter Sprache geschrieben und geben ein sehr anschauliches Bild von seiner Zeit. Doch fehlt ihm gerade die komische Ader, die uns bei den anderen so sehr gefällt. Noch ernster und steifer gehalten sind die Hecatommiti (Hundertnovellen) des bereits bekannten Giovan Battista Giraldi. Weit glücklicher in der Nachahmung des Decameron ist der lebhafte und witzige Anton Francesco Grazzini, genannt Lasca, mit seinen Cene (Abendmahlzeiten), von denen uns leider ein Teil verlorengegangen ist. Sehr rein in der Sprache, aber um so schmutziger im Inhalt sind die „Liebesgespräche" (Ragionamenti d' Amore) des Florentiners Firenzuola, der außerdem in seinem „ersten Gewand der Reden der Tiere" (La prima veste de' discorsi degli animali) die Novelle zu satirischen Zwecken verwendete und dabei eine Reihe von orientalischen Fabelmotiven benützte. Eine ähnliche Quelle liegt den „Lustigen Nächten" (Piacevoli Notti, 1550—53) des Venezianers Giovan

Francesco Straparola zugrunde, die als erste Märchensammlung des Abendlandes sich raschen Eingang auch in die nordischen Länder verschafften.

Die hochinteressante Selbstbiographie des Florentiner Goldschmiedes Benvenuto Cellini (1500—1571) darf wohl mit Recht zu der realistischen Literatur im besten Sinne des Wortes gerechnet werden mit Rücksicht auf ihren lebhaften und eigenartigen Stil, der neben einer Fülle echt florentinischen Sprachgutes freilich schon eine bizarre Neigung zur Rhetorik verrät. Bekanntlich ist das Werk von Goethe ins Deutsche übertragen worden. In die Reihe der literarisch unverbildeten, frischen und in gewissem Sinne unbewußten Prosakünstler gehört ferner der Maler Giorgio Vasari aus Arezzo (1511—74). Seine Sammlung von Künstlerbiographien (Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti) ist eine der wichtigsten Quellen für die italienische Kunstgeschichte.

§ 54. Die parodistische Poesie.

Die realistische und komische Dichtung, nicht zufrieden mit den ihr eigens zugewiesenen Kunstformen, ergriff auch die ernsten und erhabenen Literaturgattungen und wurde damit zur Parodie. In der Kunst, das Erhabene lächerlich zu machen war Teofilo Folengo der größte Meister.

Er war ein zerrissener, exzentrischer Mensch. In der Nähe von Mantua geboren (1496), mit 20 Jahren Benediktinermönch, verließ er 1524 den Orden, um nach allerlei sinnlichen Ausschweifungen, geistlichen Anfechtungen, protestantischen Anwandlungen zehn Jahre später reuevoll ins Kloster zurückzukehren. In merkwürdig vermummter Form hat er im Chaos del Triperuno (1527) diese Kämpfe des inneren Menschen dargestellt. 1544 ist er in einem süditalienischen Kloster gestorben. Ein haltloses und ruheloses Gemüt, hat er mit

grotesken Scherzen und krampfhaftem Gelächter sein seelisches Unbehagen zu betäuben gesucht. Kraft seiner Ausgelassenheit und komischen Begabung gilt er als ein Vorläufer des Rabelais, zu dessen heiterer, kraftvoller Lebensfreude er übrigens nur vorübergehend sich aufpeitschen konnte.

Sein Hauptwerk, der Baldus, den er unter dem Namen Merlin Coccaio 1517 herausgegeben und in zwei späteren Ausgaben 1521 und 1530 bedeutend erweitert und verbessert hat, ist im „Nudellatein", einer scherzhaften Mischung klassischer Latinität mit italienischen und mundartlichen Sprachformen, geschrieben. Folengo ist zwar nicht der Erfinder des makkaronischen Latein, aber der erste und einzige, der es mit vollendeter Kunst handhabt. Mit epischer Würde stolzieren die drolligen Hexameter im Baldus einher und erzählen, wie Baldus, der Held, unter Bauern aufwächst, sich an Ritterromanen begeistert, mit einem Gesindel von Taugenichtsen, Riesen und komischen Ungeheuern umgeben, die wildesten und lächerlichsten Abenteuer ausführt und schließlich in die Unterwelt hinabsteigt: wo der Dichter nach kühner, geistreicher Verspottung der Zustände der Zeit und aller Ideale des absterbenden Mittelalters sich plötzlich von seinem Helden verabschiedet. Auch der Orlandino, ein Ritterepos in italienischen Oktaven, hat parodistische Absicht und nähert sich bewußterweise dem ungehobelten Ton der Bänkelsänger. Folengo veröffentlichte es unter dem Namen Limerno (Anagramm von Merlino) Pitocco (Bettler). Endlich hat er in einem lyrischen makkaronischen Gedicht die süßlichen Überschwenglichkeiten der Schäferdichtung und des Petrarkismus verspottet. Er betitelte es Zanitonella, da es von der Liebe eines Tonellus zu Zanina handelt.

Ihren bedeutendsten Parodisten und Humoristen fand die Lyrik in dem behaglichen Francesco Berni aus Lamporecchio (Toskana, 1497—1535). Der platonischen Liebe

stellte er die obszöne gegenüber, und statt der Schönheit der Geliebten besingt er ihre fabelhafte Häßlichkeit. Wie seine Vorgänger in der burlesken und karikierenden Dichtung (Rustico di Filippo, Burchiello u. a.), benützt er gerne das geschwänzte Sonett und treibt diese komische Form ins Riesenhafte, indem er seinen Sonetten oft bis zu zwanzig Schwänze anhängt. Das Capitolo in Terzinen, eine Form, die schon von Lorenzo dem „Prächtigen" zu einer Parodie verwendet worden war, benutzte er teils zur politischen Satire, teils zu den beredtesten Lobpreisungen der gewöhnlichsten Dinge, als da sind: der Aal, die Gelatine, die Pfirsiche, die Pest u. a. Das ganze eitle und ehrgeizige Treiben der Literaten, die nur von ihrer Feder leben, verspottet er in seinem „Dialog gegen die Poeten" (Dialogo contra i poeti). Er selbst hat allerdings zur Verbreitung und Herausgabe seiner Werke keinen Finger gerührt, denn die Poesie war ihm ein Spiel, keine Anstrengung; wie ihm überhaupt alles gesteigerte Wesen, mochte es echt oder falsch sein, unbequem war. Es ist sein Verdienst, die burleske Dichtung zu größerer Anmut und Ungezwungenheit geführt zu haben; mit Recht erhielt sie jetzt von ihm den Namen und hieß fortan die „berneske". Die Zahl der bernesken Dichter ist ungeheuer; der geschickteste unter den Nachahmern dürfte auch hier wieder Anton Francesco Grazzini sein.

§ 55. **Torquato Tasso.**

Die Kunst Tassos führt uns an das Ende der klassischen Blütezeit. Sein Glauben und Dichten ist dem Druck der Gegenreformation und der aristotelischen Poetik schließlich erlegen. — Torquato ist 1544 in Sorrent geboren, studierte in Neapel, Urbino, Padua und Bologna. Schon als Knabe fiel er durch eine merkwürdige Frühreife auf. 1565 trat er in die Dienste des Hofes von Ferrara. Er war etwa dreißig Jahre alt, als

sich bei ihm die ersten Anfänge von Verfolgungswahnsinn bemerkbar machten, die durch religiöse Skrupel genährt und gesteigert wurden. Dasselbe Gefühl der inneren Unsicherheit, das ihn dazu führte, sich vom Inquisitor auf seine Rechtgläubigkeit untersuchen zu lassen, mag ihn getrieben haben, sein schönstes Gedicht noch vor der Veröffentlichung dem Gutachten der literarischen Kritik zu unterwerfen. Das abfällige Urteil der Akademie der Crusca (1585) und die kleinlichen Ausstellungen der Neider mußten seine krankhaft gesteigerte Eitelkeit aufs empfindlichste treffen. 1576 bekam er einen ernstlichen Tobsuchtsanfall, und von nun an ist sein Leben eine unstete, angstvolle Flucht von Stadt zu Land, von Hof zu Hof, vom Kerker in das Spital und in das Kloster. 1595, als er eben in Rom die Dichterkrönung erwartete, erlag er seinem furchtbaren Leiden.

Den Versuch seines Vaters Bernardo, das romantische Epos mit dem klassischen zu versöhnen, nahm er als neunzehnjähriger Jüngling wieder auf und dichtete den Rinaldo, ein Epos in Oktaven, das einen romantischen Stoff im Stil der Äneis und Thebais behandelt. Am Anfang und Schluß des Gedichtes verkündigt uns Tasso, daß er in einem späteren Epos die Kreuzzüge besingen werde. Die Schönheit der idyllischen Episoden und die feine, manchmal etwas gekünstelte Anmut des Ausdrucks, wie wir sie schon hier bewundern, erreicht ihren Höhepunkt im „Befreiten Jerusalem" (Gerusalemme liberata), oder wie er es nannte: Goffredo. In diesem Gedicht endlich kommt die lang angestrebte Durchdringung der klassischen mit der romantischen Epik zustande, soweit sie in der damaligen Zeit überhaupt möglich war. Im Jahre 1575 nach mehr als zehnjähriger Arbeit vollendet, wurde das „Befreite Jerusalem" gegen Wissen und Willen des Verfassers 1580 in Druck gegeben. Die rechtmäßige Ausgabe aber ist von Febo Bonnà, dem Freunde des

Dichters, besorgt (Ferrara 1581). Der Stoff des Gedichtes, die Eroberung Jerusalems durch das erste Kreuzzugsheer, heischte eine streng historische, mannhafte und vom frommen Glauben getragene Kunst. Aber der gute Wille Tassos half hier wenig: seine spätere, ernster, einheitlicher und religiöser gehaltene Überarbeitung, die Gerusalemme conquistata (1593), das unglückliche Erzeugnis kunsttheoretischer und religiöser Gewissensbisse, wurde von den Zeitgenossen mit Recht nicht beachtet. Ein Gedicht, wie es Tasso gewünscht hätte zu schaffen, setzte ein tiefes und aufrichtiges religiöses und politisches Bewußtsein voraus. Und gerade das war es, was dem Geiste jener Zeit der spanischen Inquisition und Gegenreformation am meisten fehlte. Treffend bemerkt De Sanctis, daß ein solches Gedicht erst in unserem Jahrhundert möglich und mit den „Verlobten" des Alessandro Manzoni auch tatsächlich verwirklicht wurde. Die bleibenden Schönheiten im Werke Tassos aber sind ganz andere: es sind die reichen Episoden, besonders die Liebesgeschichten, die idyllischen Schilderungen, die weichen und sentimentalen Charaktere, die melancholische, wollüstige und schmelzende Lyrik, die über das Ganze ausgegossen liegt. Die Einheit der Handlung ist nur äußerlich durchgeführt und deckt sich nicht mit der Einheit des poetischen Interesses; jene gravitiert in der Eroberung Jerusalems, diese aber in allen Nebenhandlungen, die sich störend und hemmend dazwischendrängen. Ähnlich verhält es sich mit der religiösen und sittlichen Absicht des Gedichtes: sie äußert sich nur in gelegentlich eingestreuten Weisheitssprüchen und Ermahnungen, oder sie wird erst nachträglich vom Dichter selbst auf dem Wege der allegorischen Deutung hineingezwängt. In Wahrheit ist der einheitliche Geist des Ganzen ein idyllischer und elegischer, der im Glück der Sinne sich beruhigen möchte, dennoch nicht zum Frieden kommt, im Anblick schöner Täuschung und lieblicher Illusionen sich berauscht und mit lä-

chelnder Schwermut sich der Flüchtigkeit des Genusses hingibt. Das Wort verschwimmt zum Klangbild, und die Oktave erhält eine wunderbare musikalische Wirkung. In eigentümlichem Gegensatz dazu stehen die spitzfindigen und gesuchten Antithesen, die sich oft schon stark bemerkbar machen. Die wollüstige Erminia, die verführerische Armida, die schließlich selbst der Liebe unterliegt, und der sentimentale Tankred, das sind Schöpfungen, die noch immer lebendig in der Vorstellung des italienischen Volkes dauern.

Einem Dichter wie Tasso konnte natürlich das Drama nur unvollkommen gelingen. In seinem Torrismondo (1574 bis 86), einer Tragödie, die unter romantischem Gewande ein ähnliches Motiv wie der Ödipus behandelt, bewundern wir heutzutage nur noch die lyrischen Chöre.

Um so heimischer aber fühlte sich Tasso in der Schäferwelt. Sein ungetrübtes Meisterwerk ist das dramatische Schäfergedicht Aminta (1573). Das Schäferdrama ist eine Dichtungsgattung, die sich im Laufe des Jahrhunderts aus der dialogisierten Ekloge heraus entwickelt hatte. Ansätze dazu finden wir schon im Orfeo des Polizian; als erste regelrechte Probe dieser Gattung nennt man aber meistens das Sacrificio (Opfer) des Agostino Beccari, das im Jahre 1555 am Hofe zu Ferrara aufgeführt wurde. Doch beginnt die große Beliebtheit des Schäferdramas erst mit dem Bekanntwerden des Aminta. Die Handlung ist von wohltuender Einfachheit: eine spröde Nymphe (Silvia), die durch die Opferwilligkeit und den Selbstmordversuch des verliebten Schäfers Aminta zur Gegenliebe bekehrt wird — das ist alles. Diese Handlung wird nun aber nicht unmittelbar dargestellt, sondern in lyrisch gefärbten Gesprächen erzählt; sie wird uns durch kunstvolle Spiegelungen in den natürlichen und empfindsamen, unschuldigen und perversen, tierischen und platonischen, bäuerlichen und höfischen Seelen der erregten Teilnehmer und Zuschauer ver-

mittelt. So mildert sich die harte Wirklichkeit und dämpfen sich die Gegensätze. „Alles“ schillert in einer sanften, musikalischen Mischung von Humor und Sentimentalität.

Die beste von den zahllosen Nachahmungen des Aminta ist der „Getreue Hirte“ (Pastor fido) des Battista Guarini aus Ferrara (1538—1612), der mit Tasso auch in der Lyrik wetteiferte. Die vollendete dramatische Technik, der reiche Schmuck der Bühne, die Gewandtheit des Ausdrucks, die schlecht verhehlte Lüsternheit und die geschickte klassische Gebärde verschafften dem Gedicht eine unglaubliche Beliebtheit und raschen Eingang in sämtliche moderne Literaturen Europas, so daß es bald die stillere, innigere, aber darum nicht weniger raffinierte Kunst des Tasso in Schatten stellte.

Als Lyriker schließt sich Tasso der Schule der Petrarkisten an, aber er übertrifft sie alle. Keiner beherrschte wie er die sämtlichen Kostbarkeiten der italienischen, lateinischen und griechischen Dichtersprache und verfügte über einen so vielfarbig und prächtig glänzenden Reichtum der Ausdrucksmittel, noch über eine ähnliche Tiefe und Schmiegsamkeit des Empfindungslebens.

Seine Prosaschriften, besonders die 24 philosophischen Dialoge, die er größtenteils während seiner Krankheit im Kerker verfaßte, und einige andere, wie der „Bote“, sowie seine Briefe zeichnen sich durch eine wunderbare Klarheit und Eleganz aus, wenn wir auch vergebens darin nach Tiefe und Eigenart des Gedankens suchen. — Was seinen reichen schöpferischen Geist am meisten beeinträchtigt, ist die allzu große, fast weibische Aufnahme- und Eindrucksfähigkeit.

---

7. Kapitel.

Erster Zeitraum des Verfalls (1580—1642).

§ 56. Allgemeines.

Der Verfall der Literatur wird hauptsächlich durch drei Ereignisse besiegelt: die Gegenreformation mit dem Tridentiner Konzil, das politische Übergewicht Spaniens in Italien, die zensurartige Tätigkeit der 1582 gegründeten Akademie der Crusca in Florenz. Die Spanier haben das politische Freiheitsbewußtsein unterdrückt, die Jesuiten das religiöse und philosophische und die Crusca das sprachliche, indem sie eine Reihe von italienischen Klassikern als allein maßgebend aufstellte und von diesen die Regeln des Sprachgebrauchs und die Grenzen des Wortschatzes abstrahierte. Was blieb dem Dichter anderes übrig, als sich an vorschriftsmäßigen Stoffen mit vorschriftsmäßigen Ausdrucksmitteln zu üben und statt eines Künstlers ein Virtuose zu werden? Wir eilen rasch hinweg über diese unerquickliche Zeit — in der übrigens die italienische Literatur als die vollendetste, reichste und glänzendste einen Triumphzug durch ganz Europa antrat.

§ 57. Der Marinismus.

Die poetische Sprache Tassos und die seiner Nachahmer, Guarino usw., zeigt bereits das Streben, die korrekte und langweilige Glattheit des Stiles zu verlassen und das Überraschende und Wunderbare im Ausdruck aufzusuchen. Immer mehr haschte man nach spitzfindigen Antithesen, seltenen Vergleichen und Bildern und abenteuerlichen Übertreibungen. Der begabteste Dichter des rednerischen Schwulstes, der Mann, der dieser ganzen Richtung den Namen gegeben hat, ist der Neapolitaner Giambattista Marini (1569—1625). Nach einer abenteuerlichen und keck durchschwärmten Jugend

machte er in Paris am Hofe Ludwigs XIII. sein Glück und kehrte als wohlhabender und berühmter Mann in die Heimat zurück. Mit einem lebhaften Geiste, einer staunenswerten Leichtigkeit in der Form und mit einem feinen musikalischen Ohre ausgestattet, hat er das Kunstideal seiner Zeit richtig erkannt und wie kein anderer zu verwirklchen verstanden. Er hat es selbst am treffendsten ausgesprochen:

È del poeta il fin la maraviglia:
Parlo dell' eccellente e non del goffo;
Chi non sa far stupir, vada alla striglia[1]).

Erotische, obszöne, historische, politische und heilige Stoffe behandelt er mit derselben Virtuosität. Die Grundnote seiner Kunst ist sinnlicher Rausch und spielerische Witzelei. Die klassische Freude an der schönen Form ist ermattet. Marini ersetzt sie durch erfinderisches Geplänkel des Geistes und künstlich erzeugtes Fieber der Lust. Der Stoff war ihm nur Gelegenheit, um das Flittergold seiner Formen auszupacken. Sein Hauptwerk ist das umfangreiche mythologisch-allegorische Epos Adone (1623), das die Liebesgeschichte der Venus und des Adonis mit unendlichen Beschreibungen und Allegorien durchflicht. Die berühmteste und üppigste Episode daraus ist die Beschreibung des Liebesgartens. Zahllos sind Marinis Nachahmer besonders in der Lyrik. Bald übte er auf die Dichtung von ganz Europa einen bisher noch nie dagewesenen Einfluß aus, wobei ihm freilich der spanische Gongorismus nach Kräften zu Hilfe kam.

§ 58. Die klassizierenden Dichter.

Demgegenüber versuchte Gabriello Chiabrera aus Savona (1552—1638) mit großem Geschick und Beifall die

[1]) Der Zweck des Dichters — ich spreche von dem hervorragenden und nicht von dem tölpischen — ist das Wunderbare. Wer's nicht versteht, staunen zu machen, der gehe lieber Pferde striegeln.

Lyrik auf einfachere Bahnen zurückzuführen, indem er nach dem Beispiel der französischen Plejade (besonders Ronsard) pindarische und anakreontische Formen wählte und auch den Wortschatz mit zusammengesetzten Worten nach griechischem Muster bereicherte. Er hat sich mit unermüdlicher Neuerungssucht und hervorragender stilistischer Fertigkeit an allen möglichen Stoffen versucht.

Ihm folgte der Ferrarese Fulvio Testi (1593—1646). Nicht weniger vielseitig als sein Vorgänger, hat er es auch gewagt, dem italienischen Nationalgefühl einen pathetischen Ausdruck zu geben im Stile der horazischen Ode. Seine „Klage Italiens" (Pianto d'Italia) wird heute noch gerne gelesen.

§ 59. **Die dramatische Literatur. Oper.**

Während sich die Lyrik noch in äußerlicher Pracht und Anmut erging, war das Drama in gänzlichen Verfall geraten. Die Stegreifkomödie gewann immer mehr an Boden. Ihre eigentliche Blüte fällt gerade in diese Zeit. — Die dramatische Hirtendichtung wucherte üppig empor. Die Nachahmungen des Aminta und Pastor fido schossen wie Pilze aus der Erde. Zum Besten gehören diejenigen des Francesco Contarini aus Venedig und des Chiabrera. Die bäurische Komödie wurde mit Glück von Michelangelo Buonarotti dem Jüngeren wieder ins Leben gerufen. Seine Tancia und seine Fiera sind heute noch lesenswert, weniger wegen ihres dramatischen Wertes als dank der lebendigen und witzigen Sprache des florentiner Landvolkes, die hier zur Verwendung kommt. Als letzte, tief in die Verderbnis der Zeit hineinleuchtende Sittenkomödie des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist der Candelaio des Giordano Bruno (1582) bemerkenswert.

Die kräftigste Stütze fand das Hirtendrama in der Musik. Seit langer Zeit schon war es üblich, die Intermezzi, Zwischenchöre, Ballette usw. in Musik zu setzen. Nachdem

aber Giulio Caccini, genannt Romano, bei seinen Studien über die Rezitation der alten griechischen Tragödie, zu der Erfindung des einstimmigen und rezitativen Gesanges gekommen war, fing man an, auch den ganzen Dialog der Hirtendramen musikalisch vorzutragen, und damit war die Oper geboren. Der erste derartige Versuch wurde an der Dafne des Ottaviano Rinuccini gemacht, die in der Komposition des Jacopo Peri und Caccini 1594 in Florenz zur Aufführung kam.

§ 60. Die Parodie.

Wie der „Rasende Roland" das makkaronische Epos des Folengo als Reaktion gegen die abenteuerlichen Ritterphantasien gezeitigt hatte, so gab jetzt das „Befreite Jerusalem" mit seinen zahllosen Nachahmungen Anlaß zum heroisch-komischen Epos. 1622 erschien zum erstenmal das Gedicht vom „Geraubten Kübel" (La secchia rapita) des Alessandro Tassoni aus Modena (1565—1635). Das gibellinische Modena und das welfische Bologna bekriegen sich um eines geraubten Eimers willen auf Tod und Leben; die ganze politische Welt und selbst die Olympier ergreifen Partei und kämpfen mit. Der Stoff beruht zum Teil auf historischer Grundlage[1]), aber im Inhalt sowohl als in der Form vermischt der Dichter heldenhafte Größe und Getragenheit mit derber spaßhafter Alltäglichkeit. Die bedeutendsten Nachahmungen hat Tassonis Gedicht im Auslande gefunden: Boileaus Lutrin und Popes Lockenraub.

In ähnlicher Weise wie Tassoni parodiert der Vielschreiber Francesco Bracciolini den wichtigsten poetischen Apparat seiner Zeit, nämlich die antike Götterwelt, in seiner „Verhöhnung der Götter" (Scherno degli Dei, 1626).

Der Florentiner Maler Lorenzo Lippi (1606—64) besingt die Wiedereroberung des Schlosses Malmantile durch

[1]) So die Schlacht bei Fossalta und die Gefangennahme des Königs Enzio (1249).

eine Schar von Trunkenbolden, Krüppeln und Bettlern in der lebensvollen Sprache des niederen Volkes.

Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts schließt sich noch der Ricciardetto des Niccolò Forteguerri (1674—1735) an die Reihe der heroisch-komischen Epen an: eine groteske Karikatur des romantischen Heldengedichtes.

§ 61. **Die Prosa, Giordano Bruno und Galileo Galilei.**

Auch in der Prosa machte sich der schlimme Hang zum rednerischen Schwulste geltend. Die ganze Masse von Novellen, Reden, Predigten und Briefen jener Zeit ist mit Recht in Vergessenheit geraten. Unter dem Einflusse Frankreichs und Spaniens entstand damals der Heldenroman, der Schäferroman mit allegorisch-moralischen und politischen Tendenzen, der Sittenroman u. a.

In den geschichtlichen Wissenschaften wurde manches Tüchtige geleistet. Paolo Sarpi schrieb mit großem Freimut seine antipäpstliche Geschichte des Tridentiner Konzils, die von Sforza Pallavicino auf Grund gewissenhafter Forschungen bekämpft wurde. Tassoni und Trajano Boccalini (1556 — 1613) wetterten gegen die spanische Fremdherrschaft. Die philologische Betrachtung des Italienischen vertiefte sich zusehends, und die philosophische Spekulation wurde von Giordano Bruno (1548—1600) und Tommaso Campanella (1568 — 1639) geweckt. Die reich bewegte, barocke Sprache in den metaphysischen und moralischen Dialogen des Bruno mutet die Italiener meist als schwerfällige Geschmacklosigkeit an: in Wahrheit ist sie der echte und natürliche Ausdruck für die schwärmerische Kühnheit, das ahnungsvolle Dunkel und die menschenverachtende Höhe der Gedankenwelt Brunos. In der Prosa seiner Gespräche über die Unendlichkeit, Einheit, Allbelebtheit des Universums, über die begeisterte Erkenntnis der Wahrheit usw., die er in den Jahren 1583—85 veröffentlicht

hat (cena delle ceneri; causa principio e uno; infinito, universo e mondi; spaccio della Bestia trionfante; eroici furori), steckt mehr Poesie als in sämtlichen Reimen des 17. Jahrhunderts.

Die moderne wissenschaftliche Prosa aber entwickelte sich an der Hand der empirischen Naturwissenschaften, nicht der Spekulation, und ist wie diese eine Schöpfung des genialen Galileo Galilei (1564—1642). Er lehrte in seiner Vaterstadt Pisa, dann in Padua und Florenz. Als er aber im Greisenalter noch von der Inquisition zum Widerruf seiner berühmten astronomischen und physikalischen Entdeckungen gezwungen wurde, zog er sich in sein Landhäuschen bei Florenz zurück, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte.

Seine Hauptwerke sind die „Zwiegespräche über die bedeutendsten Weltsysteme“ (Dialoghi dei massimi sistemi, 1630), eine Verteidigung des Kopernikus, „Über die neuen Wissenschaften“ (Dialoghi delle nuove scienze, 1638), eine Untersuchung über die elementarsten physikalischen Erscheinungen (Bewegung, Körper und Stoß), endlich „Der Forscher“ (Il Saggiatore, 1623), ein polemisches Sendschreiben, und seine übrigen Briefe. Die wissenschaftliche Bedeutung dieser Schriften zu würdigen, ist hier nicht der Ort; ihr künstlerisches Verdienst liegt in der Schöpfung eines sachlichen, schlichten, klaren und behenden Prosastiles.

Wie Galilei, der die ganze schöne Literatur Italiens beherrschte und selbst sich in der Dichtung versucht hat, waren auch seine Schüler bestrebt, ihren wissenschaftlichen Abhandlungen eine einfache und bei aller Nüchternheit ansprechende Form zu verleihen: Benedetto Castelli, Evangelista Torricelli, Vincenzo Viviani u. a.

8. Kapitel.

Zweiter Zeitraum des Verfalls (1642—1750).

§ 62. Die Satiriker.

Der zweite Zeitraum des Verfalls reicht ungefähr vom Tode Galileis bis zu dem des Muratori und kennzeichnet sich durch eine Reihe mehr oder weniger glücklicher Reformbestrebungen.

Nachdem Galilei aus der Prosa die Künstelei entfernt hatte, erwachte auch bei den Dichtern allmählich wieder der gute Geschmack. Dem Bewußtsein, daß man sich in voller Dekadenz befand, wurde zunächst von den Satirikern Ausdruck verliehen. So eiferte der Neapolitaner Salvator Rosa (1615—73) in seinen Satiren in Terzinenform gegen den schlechten Geschmack in der Musik, in der Poesie und Malerei; ähnlich der Florentiner Benedetto Menzini (1646—1704), der sein Vorbild an Lebhaftigkeit und Korrektheit, aber nicht an Kraft des Stiles übertraf, und endlich Lodovico Sergardi aus Siena (1660—1726), dessen Satiren einen persönlichen und oft gehässigen Charakter tragen.

Die toskanischen Lyriker Vincenzo da Filicaja (1642—1704) und Francesco Redi (1626—98) befleißigten sich denn auch eines gemäßigteren und geschmackvolleren Klassizismus. Das bekannteste Gedicht des letzteren, Bacchus in Toskana, ein Dithyrambus, ist im Grunde aber nur eine gekünstelte Spielerei.

§ 63. Die Akademiker.

Andere suchten das Heil der italienischen Literatur in den Akademien, einer Einrichtung, die durch den Neuplatonismus ins Leben gerufen und im Laufe des 16. Jahrhunderts immer allgemeiner und beliebter geworden war und bald nicht mehr

philosophischen, sondern literarischen Zwecken dienen mußte Sie erinnern uns an die Schulen der Meistersinger; bei beiden ist die Poesie zu einem leeren Gesellschaftsspiel herabgesunken. 1690 entstand in Rom die Akademie der Arkadia, die sich in zahllosen Kolonien über alle Städte Italiens verbreitete. Ihr Zweck sollte ein ernster sein: Bekämpfung des schlechten Geschmackes und Rückkehr zu formaler und stofflicher Einfachheit. Nur vergaß man, daß die Kunst ihre Wurzel im geistigen, sittlichen und nationalen Leben des ganzen Volkes hat, und daß man, um jene zu heben, erst dieses gestalten muß.

Im Dienste der Arkadia arbeitete zunächst theoretisch der Literarhistoriker Giovan Maria Crescimbeni (1663—1728), der Verfasser eines sechsbändigen, als Quellenwerk noch heute wichtigen Kommentars der Literaturgeschichte (Istoria e Commentari della volgar poesia), und Giovan Vincenzo Gravina (1664—1718), der angesehenste Kritiker jener Zeit, der eine vielgepriesene Poetik (Ragion poetica) schrieb.

Die Dichter der Arkadia vermochten sich zunächst von der Künstelei des sogenannten Secentismus noch nicht zu befreien. Man unterscheidet in der Regel drei Epochen der Arkadia. Die erste, noch stark marinistisch, hat ihren bedeutendsten Vertreter in dem Madrigaldichter Francesco di Lemene (1634—1704) und dem Sonettisten Giambattista Zappi (1667—1719). Erst in den Liedern des Tommaso Crudeli (1703—45), die sich der anakreontischen Manier des Chiabrera und der Franzosen nähern, und in den elegischen Dichtungen des Milton-Übersetzers Paolo Rolli (1687—1765) machte sich eine einfachere und natürlichere Eleganz bemerkbar.

Der bedeutendste Arkadier der zweiten Epoche aber ist Pietro Metastasio aus Rom (geb. 1698), der seit 1730 bis

zu seinem Tode 1782 als kaiserlicher Hofdichter in Wien lebte. Seine Liederchen in ihrer einfachen Anmut und Klarheit, gepaart mit einem schmeichelnden Wohllaut der Sprache, und besonders seine zahlreichen Operntexte, die er mit wunderbarem Formgefühl der Musik anzupassen wußte, erwarben ihm den Beifall der ganzen Welt. Die berühmtesten seiner siebenundzwanzig teils klassischen, teils romantischen Melodramen sind der „Themistokles", die „Dido", der „Attilius Regulus" u. a. Die Handlung ist hier immer lebhaft, die Charaktere sind geschickt gezeichnet, die Sprache klingt schlicht und wohllautend, die ganze Lebensauffassung leuchtet in einer rosigen Lieblichkeit ohne tiefere Schatten. Ebenso gelungen sind die acht Oratorien des Dichters (Abels Tod, Wiedererkennung Josephs usw.), eine musikalische Dichtungsgattung, die schon im 16. Jahrhundert von San Filippo Neri (1515—95) erfunden worden war. So hatte sich die Dichtung, der es an ernstem Gehalte gebrach, ins Schlepptau der Musik gegeben. Die Neigung dazu konnten wir schon in der Lyrik des Tasso beobachten, Metastasio aber bezeichnet den Gipfelpunkt und zugleich das Ende dieser musikalischen Kunst.

Die dritte Epoche der Arkadia endlich mit ihrem würdevoll gravitätischen Klassizismus wird am besten durch Carlo Innocenzo Frugoni aus Genua (1692—1768) vertreten. Er glänzte am Hofe der Bourbonen in Parma als Gelegenheitsdichter und ließ kaum eine Geburt, Hochzeit oder Beerdigung geschehen, ohne dazu ein überschwengliches Lied zu dichten. Das Metrum, dessen er sich mit Vorliebe und mit hervorragender Gewandtheit bediente, ist der reimlose Elfsilbler. Er fand dabei in ganz Italien begeisterte und nur allzu reichliche Nachahmung. Bezeichnend ist es, daß die Italiener, lange bevor sie etwas Gewichtiges zu sagen hatten, sich in der gewichtigen Form geübt haben.

§ 64. Das Drama.

Fast noch mehr als durch die Operntexte des Metastasio wurde das italienische Theater durch die klassischen Vorbilder der französischen Tragödie gefördert. Allerdings kann die von dem Bolognesen Pier Jacopo Martelli (1665—1727) eingeführte Verwendung des Alexandriners nicht eben als eine glückliche Neuerung bezeichnet werden. Der Alexandriner, oder wie er in Italien nach seinem Verfertiger genannt wurde: verso martelliano, will uns schon in der französischen Sprache eintönig erscheinen, muß aber geradezu unerträglich werden, sobald man ihn ins Italienische überträgt, wo der akzentuierende Rhythmus stärker ins Ohr fällt.

Der gelehrte Scipione Maffei (1675—1755) zog es darum vor, auf die französische Vermittlung zu verzichten und geradezu auf die alte griechische Tragödie zurückzugreifen. Seine Merope (1713) bezeichnete für das damalige Theater einen Triumph und erlebte in kürzester Zeit sechzig Auflagen, wurde von Voltaire und Pope für das Französische und Englische bearbeitet und ging über alle Bühnen Europas. Was besonders gefiel, war neben der geschickten Nachahmung der griechischen Technik der keusche Ernst des Stückes, das auf die Galanterien der französischen Trauerspiele verzichtete. Heute freilich werden wir vieles daran langweilig und nüchtern finden.

Auch der Paduaner Antonio Conti (1677—1749) begnügte sich nicht mehr mit den französischen Vorlagen und wies als erster in Italien auf Shakespeare hin, dessen Dramen er während seines Aufenthaltes in London kennengelernt hatte. Er schrieb eine Reihe von römischen politischen Tragödien (Julius Cäsar, Junius und Marcus Brutus, Drusus usw.), blieb aber der antiken Technik (Einheit des Ortes usw.) treu. Man erblickt mit Recht in ihm einen Vorläufer Alfieris.

§ 65. Die Prosa.

Nächst den Naturwissenschaften wurde nun auch die historische Betrachtung vertieft von dem genialen Schöpfer der Geschichtsphilosophie, dem Neapolitaner Giambattista Vico (1668—1744). In den „Prinzipien einer neuen Wissenschaft von der Natur der Völker“ (Principii di una Scienza nuova intorno alla natura delle nazioni) versuchte er die Gesetze der Weltgeschichte aufzudecken, und in der Scienza nuova (Neue Wissenschaft) brachte er im Gegensatz zu Descartes die geschichtliche Erkenntnis wieder zur Geltung, wies der historischen und philologischen Kritik diejenigen Bahnen, auf die sie später durch die deutsche Romantik gebracht wurde. Leider gingen die Zeitgenossen ziemlich achtlos an seinen Werken vorüber, was bei der verzwickten und zopfigen Sprache, in der sie geschrieben sind, nicht wundernimmt. Der Venezianer Apostolo Zeno (1668—1750) gab die ersten Proben einer sorgfältig und scharfsinnig angewandten Literarkritik, und Giovanni Maria Mazzuchelli aus Brescia (1707—65) machte den ersten Versuch einer großen Biographiensammlung der italienischen Schriftsteller (Scrittori d'Italia). Der fleißigste, fruchtbarste und gewissenhafteste aller Historiker aber ist Lodovico Antonio Muratori aus Vignola (1672—1750), dessen vielbändige Quellensammlungen[1]) und geschichtliche Darstellungen[2]) in ihrer bescheidenen Sachlichkeit uns noch heute unschätzbare Dienste leisten. Außerdem schrieb Muratori ein umfassendes Werk über Poetik[3]).

---

[1]) Rerum italicarum scriptores.
[2]) Antiquitates italicae medii aevi und Annali d'Italia.
[3]) Perfetta Poesia, 1705/06.

9. Kapitel.

Die Zeit des Aufschwunges (1750—1850).

§ 66. Aufklärung und Zeitschriften.

Als die Zeit des Aufschwunges (Risorgimento) bezeichnen wir die lange und tatenreiche Periode, die sich vom Lautwerden der „Aufklärung" bis zu der nationalen Erhebung und Einigung Italiens erstreckt. Das Rinascimento (die Renaissance) hat in prachtvoller Entwicklung die künstlerische Seite des italienischen Geistes zu einer Höhe gesteigert, die kein anderes der modernen Völker in so raschem Lauf erreicht hat. Weniger prächtig und ruhmreich, weniger bedeutungsvoll für die europäische Kultur- und Literaturgeschichte, aber um so ehrenvoller ist der zweite Aufschwung Italiens. Wenn der erste vorwiegend künstlerischer Natur war, so nimmt dieser — obgleich es sich für uns auch hier vor allem um das Künstlerische handelt — doch eher eine praktische, auf die Gesundung des sittlichen und staatlichen Lebens abzielende Richtung und darf in einer für Nichtitaliener bestimmten Literaturgeschichte kürzer behandelt werden als jener. Denn, was die moderne Gestaltung des praktischen Lebens und den literarischen Ausdruck der Antriebe dazu betrifft, erscheinen uns die Italiener eher als die Schüler des Nordens, nicht mehr als seine Lehrmeister. Die veraltete Erbschaft der Renaissance: der philologische und humanistische Formalismus hängt selbst den größten italienischen Dichtern der Neuzeit: Manzoni, Leopardi, Carducci noch an und läßt sie zur vollen, unmittelbaren Fühlung mit dem Geist ihres Jahrhunderts nicht kommen. So groß sie in Italien selbst erscheinen, sobald man sie in den europäischen Zusammenhang hineinstellt, verengt sich ihre Bedeutung. —

Die Aufklärung drang aus Frankreich und England rasch in Italien ein, nachdem ein Bruno, Galilei und Vico ihr die Wege geebnet hatten. Es war naturgemäß zunächst der Norden der Halbinsel, wo diese neue Bewegung auch eine neue Literatur erzeugte.

Die literarische Tätigkeit der Akademien wurde nach und nach verdrängt und reichlich ersetzt durch diejenige der Zeitschriften, die nach englischem Muster zuerst von dem venezianischen Vielschreiber Gaspare Gozzi (1713—86) ins Leben gerufen wurden. Sein „Beobachter" (Osservatore, 1761) ist eine nicht sehr glückliche Nachahmung von Addisons Spectator, hatte aber für die damalige Zeit große Bedeutung, indem er allerhand nützliche Belehrungen in flüssiger Prosa unter einem größeren Leserkreis verbreitete. — Die Zeitschrift des Giuseppe Baretti aus Turin (1719—1789), „Die Geißel" (Frusta letteraria, 1763), übte eine scharfe, wenn auch oft persönliche und oberflächliche Kritik, bekämpfte besonders die Arkadier und popularisierte die modernsten Gedanken, bis sie 1765 von der Zensur unterdrückt wurde.

§ 67. Giuseppe Parini.

Der erste, der seit Jahrhunderten wieder einmal dem Volke etwas Ernstes und Wichtiges in seinen Gedichten zu sagen hatte, ist der gediegene Giuseppe Parini (1729—99). Ein armer Bauernsohn aus Bosisio, kam er schon früh nach Mailand, trat in den Priesterstand, war eine Zeitlang als Hauslehrer einer adligen Familie tätig und führte als rechtschaffener Mann und pflichtgetreuer Bürger, von jedermann geliebt und geachtet, ein bescheidenes Leben in der lombardischen Residenzstadt. Er begann als Arkadier, aber mit 30 Jahren etwa fing er an, an seiner berühmten Satire „Das Tagewerk" (Il Giorno) zu arbeiten, dessen Abfassung sich

fast über das ganze Leben des Dichters erstreckt und doch nicht zu Ende geführt wurde[1]).

Obgleich sich Parini durchaus ablehnend gegen den französischen Einfluß verhält und sich in der Form seines satirischen Gedichtes vorwiegend an antike Muster (Virgil und Horaz) anschließt, so sind seine sozialen und ethischen Gedanken dennoch französischen Ursprungs. Allerdings hat er sie dank seinem gesunden und ernsten Urteil gemäßigt und hat ihre materialistischen Spitzen abgestumpft. Er zum erstenmal hat der Dichtung wieder einen eigentlichen Gehalt gegeben und hat sie mit dem wirklichen und täglichen Leben und Fühlen der Zeit in Verbindung gebracht, nachdem sie jahrhundertelang in müßigem Getändel auf arkadischen Gefilden sich ergangen hatte. Im Giorno schildert er uns das pflichtvergessene und anspruchsvolle, nichtsnutzige Treiben eines mailänder adligen Gecken, indem er den jungen Herrn vom Morgen bis in die späte Nacht mit seinen höhnischen Lehren verfolgt. Die Satire ist hier eine doppelte: erstens eine literarische, indem der ganze klassisch-rhetorische Formenschatz der Renaissance in seiner höchsten Vollendung an einen so nichtswürdigen Stoff verschwendet wird, um die Dummheit und den Leichtsinn eines jungen Burschen zu besingen; und zweitens eine moralische, indem die Hohlheit und Verlogenheit dieser modehaften Welt beständig in Gegensatz gerückt wird zu der Natur und zu der ernsten Wirklichkeit des Lebens. Wie antike Reliefkunst mutet Parinis Bildersprache an, und sein reimloser Elfsilber ist ebenso majestätisch wie beweglich.

Dieselbe Vereinigung eines hervorragenden, fast raffinierten Schönheitsgefühles mit einem strengen und doch nicht überspannten sittlichen Bewußtsein bewundern wir in den

---

[1]) 1763 veröffentlichte Parini den „Morgen" (Mattino) und 65 den „Mittag" (Meriggio). Die übrigen zwei Teile „Abend" und „Nacht", sind Fragmente geblieben und erschienen erst nach dem Tode des Dichters.

Oden des Dichters. Ihre Abfassung erstreckt sich von den Jahren 1757—95, und merkwürdigerweise gehören diejenigen des späteren Alters zu den vollendeteren. Ihre äußere Form ist noch die hergebrachte der melischen Lyrik.

§ 68. Carlo Goldoni.

Das Lustspiel fand etwa zu derselben Zeit seinen liebenswürdigen Erneuerer in dem Venezianer Carlo Goldoni (1707—1793), der die Wirklichkeit des Lebens von ihrer heiteren Seite zu fassen wußte. Nachdem er sich lange Zeit als Jurist in Italien ziemlich planlos herumgetrieben hatte, trat er 1748 als Theaterdichter in die Dienste einer Venezianer Komödiantengesellschaft und begann unter unendlichen Schwierigkeiten den Kampf gegen die oberflächliche und nur auf Augenblickswirkung gerichtete Stegreifkömodie. 1763 aber mußte er seinen Rivalen weichen und siedelte nach Paris über, wo er bis zu seinem Tode ein kümmerliches und dürftiges Leben führte. Der Gegenstand seiner zahlreichen, teils in der Mundart von Venedig, teils in der Schriftsprache verfaßten Lustspiele ist das venezianische Leben in all seiner frischen Fülle und Natürlichkeit. Die Handlung ist im Gegensatz zum alten Intrigenstück meist recht einfach und entwickelt sich mit temperamentvoller Geschwindigkeit. Die Charaktere und die Wiedergabe des lokalen Milieus gelingen ihm trefflich, solange er sich auf venezianische Verhältnisse beschränkt. Einige seiner Lustspiele sind heute noch bühnenfähig. Un curioso accidente, La locandiera, La bottega del Caffè und die Rusteghi gehören zu den gelungensten. Freilich hat ihn die Not der Umstände — er war oft gezwungen zu improvisieren — und der schlechte Geschmack des Publikums gehindert, seinen Arbeiten die gewünschte Vollendung zu geben, und die leichte Beweglichkeit seines gutmütigen und heiteren Gemütes ließ ihn nicht zu der durchdringenden Charakterzeichnung

eines Molière gelangen. Seine Moral ist gesund, spießbürgerlich und optimistisch, seine Komik leicht, natürlich, freundlich, gewinnend und oberflächlich. — In dem reizenden Geplauder seiner französisch geschriebenen Memoiren hat er sich selbst am besten enthüllt.

§ 69. Vittorio Alfieri.

Künstlerisch weniger bedeutend, aber von um so weitgehenderem sittlichen und besonders nationalen Einfluß ist die schriftstellerische Tätigkeit des piemontesischen Grafen Vittorio Alfieri (1749—1803). Nach einer toll verlebten Jugend nahm er sich — gewalttätig wie er war — eines Tages vor, seinem Volke eine neue tragische Kunst zu schenken. Nach langen Reisen durch Italien und Europa ließ er sich in Florenz nieder, um am Urquell einer Schriftsprache zu sitzen, die er erst hatte mühsam erlernen müssen. Seine schöpferische Tätigkeit erstreckt sich etwa von 1776—89. Von den 22 Tragödien, die er in endgültiger Fassung 1789 herausgegeben hat, halten sich nur noch wenige, etwa die Merope, der Orest, der Saul und die Mirra, auf der heutigen Bühne. Fast all seinen Werken merkt man an, daß der energische und cholerische Graf die Muse forciert und sie seinen vorgefaßten theoretischen Überzeugungen unerbittlich unterworfen hat. Eine einfache und kurze Handlung mit möglichst wenig Personen, die sich in dem engen Rahmen der drei Einheiten unter Entladung möglichst starker Leidenschaften abzuspielen hat, das war es, was er von der Tragödie verlangte. So werden seine Dramen oft sehr eintönig und stelzenhaft und entbehren vielfach der psychologischen Wahrheit, indem der Heroismus, die Verworfenheit und die Leidenschaft der Charaktere ins Fratzenhafte verzerrt werden. Die Sprache ist erhaben, reich an lyrischem Schwung, aber auch ihr merkt man das krampfhafte Streben nach Kraft, Kühnheit und Kürze

allzusehr an. Der Vers wird durch allzu viele Ellipsen, Interjektionen und Pausen zerhackt. Die historische Szenerie ist rein äußerliches Beiwerk. Alfieris Tragödien könnten zu jeder Zeit und an jedem Orte, oder vielleicht besser: zu keiner Zeit und an keinem Orte sich zugetragen haben.

Diese rauhe und lapidare Kunst, die eher aus einer kalten Entschließung als aus einer kräftigen Phantasie entspringt, hat nur relativen Wert, nämlich als wohltätige Reaktion gegen die süßliche Schönmacherei der Arkadier. Auch hat sie das italienische Nationalgefühl in ganz hervorragender Weise gekräftigt. Sämtliche Werke Alfieris dienen der moralischen und politischen Absicht, das Volk „tapfer, frei und hochgemut" zu machen. So außer den Tragödien auch „Die Abhandlung von der Tyrannis", der „Dialog von der verkannten Tugend", das Heldengedicht vom „Befreiten Etrurien", die „Satiren" und die Epigrammsammlung Misogallo, ein Werk zügellosesten Hasses gegen die Franzosen. Das Einfachste und Ansprechendste, was Alfieri geschrieben hat, ist seine Selbstbiographie (Vita), in der er uns seinen Charakter, sein Leben und sein Werk in edler Offenheit darstellt.

§ 70. **Vincenzo Monti.**

Weniger starr, aber auch weniger charaktervoll ist die Kunst des hochbegabten Vincenzo Monti aus der Provinz Ferrara (1754—1828). Er lebte und dichtete erst in Rom im Dienste der Päpste, dann von 1797 ab in Mailand als Professor der Literatur und später als offizieller Dichter und Historiograph des „italienischen Reiches".

In seiner politischen Dichtung hat er den verschiedensten Überzeugungen Ausdruck gegeben. In der Basvilliana, einer formvollendeten, kalten und schwerfälligen Nachahmung der „göttlichen Komödie", die durch die Ermordung des Franzosen Hugo Basseville in Rom (1793) veranlaßt ist,

brandmarkt er die Greuel der Französischen Revolution, während das Gegenstück zu diesem Gedicht, die Mascheroniona, demokratische Ideen verherrlicht. Verschiedene Oden, Hymnen und Kantiken („Der Fanatismus", „Der Aberglaube", „Die Gefahr" usw.) sind von extrem revolutionärem Geiste durchweht. Ebenso die Tragödie „Caius Gracchus" und das unvollendete Gedicht „Prometheus, an den Bürger Napoleon Bonaparte. Ferner besang Monti die Schlacht von Marengo, und in seinem „Schwarzwaldbarden" und in verschiedenen kleineren Gedichten streut er dem neuen französischen Kaiser reichlichen Weihrauch. Es ist sicherlich nicht der Gehalt von Montis Werken, den wir bewundern, aber um so staunenswerter ist sein Formtalent, seine bewegliche und leicht erhitzbare Phantasie, die sich jedem Gegenstande und jeder Dichtungsart anzupassen wußte. Die Antike, die italienischen Klassiker und die größten Dichter des Auslandes: Shakespeare, Milton, Ossian, Klopstock und Goethe, sie alle hat er studiert und nachgeahmt, und immer ist dabei ein glattes und, von außen gesehen, stilvolles Kunstwerk zustande gekommen. Seine beste Leistung dürfte die italienische Übersetzung der Ilias sein.

Nachdem er noch der französischen Restauration in einigen Gedichten gehuldigt hatte, widmete er seine letzten Jahre philologischen und literarkritischen Arbeiten und brachte es auch auf diesen Gebieten zu beachtenswerten Leistungen.

§ 71. Ugo Foscolo und die übrigen Klassizisten.

Ugo Foscolo (1778—1827), halb Grieche, halb Venezianer von Geburt, führte zwischen Waffentaten und zahllosen Liebesaffären ein abenteuerliches Leben. Sein trotziges Freiheitsgefühl trieb ihn nach der Wiederaufrichtung der österreichischen Herrschaft (1815) in die freiwillige Verbannung erst nach der Schweiz und dann nach England, wo er, infolge seines ungeordneten Lebens mit Schulden überhäuft,

sich mühsam von dem Ertrage seiner Feder und seiner italienischen Privatstunden ernährte.

Die klassische Schönheit seiner Dichtungen ist von einem modernen Hauche schwärmerischer Schwermut durchweht. Seiner reizbaren, leidenschaftlichen, willensschwachen und aufbrausenden Gemütsart war die geschlossene, beruhigte Form der Antike ein Trost und ein Halt, kein äußerlicher Zierat. Seine „Letzten Briefe des Jacopo Ortis“(1802), sind unter dem Eindruck von Goethes Werther geschrieben. Der italienische Werther aber, Ortis, wird nicht nur durch unglückliche Liebe und allgemeinen Weltschmerz in den Selbstmord getrieben: es kommt noch das Scheitern seiner politischen Pläne, die Enttäuschung seiner Vaterlandsliebe und seines ungestümen Freiheitsdranges dazu. Um einen so vielfältigen und übermäßig motivierten Zusammenbruch darzustellen, hätte es einer feinen, sachlichen Zergliederungskunst bedurft, die Foscolo versagt ist. Er hilft sich mit rednerischem Pathos und hat damit wenigstens auf die Zeitgenossen desto stärker gewirkt.

Meist scheut er die geduldige zähe Arbeit. Zu welch hoher Vollendung aber er sich aufzuschwingen vermochte, wenn er sich Zeit und Mühe nahm, das Kunstwerk in all seinen Teilen ausreifen zu lassen, beweist seine lyrische Betrachtung über die „Gräber“ (I sepolcri, 1806—07), die in ihrer Art einen Vergleich mit der „Glocke“ unseres Schiller nicht zu scheuen braucht und zum Vollkommensten gehört, was die moderne klassische Literatur Italiens besitzt. Leider hat er seine Grazie, ein Lehrgedicht von der Kunst, das an Antonio Canova gerichtet ist, nicht zu Ende geführt. — Die drei Tragödien Foscolos, Tieste, Ajace und Ricciarda, sind nach dem klassischen System Alfieris geschrieben und dienen vorwiegend politischen Tendenzen.

Von seinen Prosaschriften verdient in erster Linie Beachtung die Rede „Über den Ursprung und den Zweck der

Literatur", die er als Einleitung zu seinen Vorlesungen an der Universität Pavia vortrug. In den literarhistorischen Versuchen über Dante, Petrarca usw. hat Foscolo mit feinem Verständnis der Individualität des Künstlers, ebenso wie den von außen wirkenden Faktoren, Rechnung getragen, nachdem schon der gelehrte Jesuit Girolamo Tiraboschi aus Bergamo (1731—94) in seiner umfangreichen und grundlegenden Literaturgeschichte Italiens das kulturgeschichtliche Element so eingehend berücksichtigt hatte.

Der Klassizismus der Form, der durch Parini, Alfieri, Monti und Foscolo wieder belebt worden war, wurde noch von zahlreichen andern gepflegt: in der Lyrik von Francesco Cassoli, Luigi Lamberti und von dem Übersetzer der Odyssee und dem Freunde Foscolos, Ippolito Pindemonte; in der Lehrdichtung von Cesare Arici und dem witzigen Nachahmer Parinis, Giuseppe Zanoja. Das Drama endlich fand seine bedeutendsten Fortsetzer in Francesco Benedetti, Pindemonte und Giovan Battista Niccolini, der aber bald in das Lager der Romantik überging.

In der Prosa wurde vorerst noch wenig Nennenswertes geleistet. Einer der ersten, der die Idee der nationalen Freiheit Italiens in theoretischen Schriften verfocht, ist Carlo Botta (1766—1837), der Verfasser mehrerer historischer Werke, deren majestätischer Stil und übersichtlich klare Darstellung an Guicciardini erinnern.

§ 72. **Die Anfänge der Romantik.**

In Nordeuropa, besonders in Deutschland war die Romantik eine vorwiegend beschauliche, auf den inneren Menschen gerichtete Bewegung, daher sie vor allem den Künsten und Wissenschaften zugute kam. In Italien dagegen drängte der Wunsch und Wille zur politischen Befreiung und nationalen Einigung alles andere in den Hintergrund oder zwang

es in seinen Dienst: so daß hier die romantische Kunst ein weniger freies, weniger individualistisches und abenteuerliches Gesicht zeigt und häuslicher, bürgerlicher, beschränkter, weniger großzügig auftritt.

Schon im Jahre 1763 wurde das italienische Publikum mit den nordischen Gesängen Ossians vertraut gemacht, dank der geschickten Übersetzung des Paduaners Melchiorre Cesarotti (1730—1808). Die religiösen Visionen des Alfonso Varano (1705—88), eine Nachahmung der „göttlichen Komödie", gelangten nach ihrem ersten Erscheinen (1789) zu ungeheurer Beliebtheit. Dazu kam die wachsende Bekanntschaft mit Milton, Young, Rousseau und Klopstock, denen besonders die eindrucksfähige Muse Montis reichlichen Zoll bezahlte. Auch das Studium Shakespeares bedeutet für Italien einen Schritt zur Romantik. Seit Gaspare Gozzi seine „Verteidigung Dantes" (Difesa di Dante, 1758) veröffentlicht hatte, wurde der Langvergessene mit wachsendem Eifer studiert und nachgeahmt. Mit der Wiedergeburt der religiösen Poesie, mit der Rückkehr zu weniger gelehrten und klassischen Formen, wie sie schon Goldoni angebahnt hatte, und mit der näheren Kenntnis des Mittelalters, das die unermüdliche Forschung eines Muratori erschlossen hatte, begann die romantische Bewegung; zum Durchbruch aber gelangte sie erst mit den genialen Schöpfungen des Mailänders Alessandro Manzoni.

§ 73. **Alessandro Manzoni.**

Der Graf Alessandro Manzoni wurde am 7. März 1785 in Mailand geboren. Nachdem er die ersten Studien beendet hatte, folgte er mit 20 Jahren seiner Mutter nach Paris, wo er sich während eines dreijährigen Aufenthaltes dem Skeptizismus der französischen Enzyklopädisten nicht zu entziehen vermochte. Im Jahre 1808 verheiratete er sich mit der Genfer Kalvinistin Henriette Blondel. Kurz darauf kehrten er und seine Frau

mit aufrichtiger Überzeugung zum katholischen Glauben zurück, der fortan die Richtschnur für Manzonis ganzes Leben und Wirken bildete. Er führte in Mailand, fern von dem politischen Getriebe, ein stilles und arbeitsames Leben und starb als 88jähriger Greis am 22. Mai 1873, von der ganzen geeinigten Nation Italiens verehrt und betrauert.

Zunächst versuchte er sich in den klassischen Formen Montis, bis er mit seinen geistlichen Hymnen (Inni sacri), deren Abfassung in der Hauptsache in die Jahre 1812—22 fällt, ganz neue und eigene Bahnen betrat. Nie wieder seit dem Mittelalter hatte das religiöse Gefühl des italienischen Katholiken einen so warmen, echten und edeln Ausdruck gefunden, wie in diesen fünf Liedern auf die wichtigsten Feste des christlichen Jahres. Zunächst aber verhallte Manzonis Stimme ungehört, und erst mit der wunderbaren Ode auf den Tod Napoleons (1821) „Der fünfte Mai" (Il cinque Maggio) eroberte er sich auf einen Schlag den ersten Platz unter den Lyrikern. Das Gedicht ist von Goethe und Paul Heyse ins Deutsche übersetzt worden.

Schon in Paris hatte ihn sein Freund, der bekannte Philologe Claude Fauriel, auf Shakespeare aufmerksam gemacht, und das Studium des großen Briten fruchtete ihm seine zwei berühmten historischen Tragödien: den Grafen von Carmagnola und den Adelchi (1817—22). Für Italien bedeuten diese Dramen eine epochemachende Neuigkeit. Die Einheiten der Zeit und des Ortes sind aufgegeben, die Fabel fußt tief im geschichtlichen Ereignis; die Charaktere sind freilich so sehr auf duldende und fromme Hinnahme göttlicher Fügung gestellt, daß sie ein starkes dramatisches Leben nicht entfalten können. Es sind lyrische Gemüter, und der Chor, der übrigens zu sehr sparsamer Verwendung kommt, verstärkt noch den lyrischen Ausdruck der aus der Handlung entstehenden Empfindungen. Auch aus diesen Dramen hat Goethe einige Stellen

übersetzt und hat sie mit einer sehr anerkennenden Kritik dem ausländischen Publikum empfohlen. Doch hat man nicht ganz ohne Grund die allzu ängstliche Anlehnung an die Geschichte, die Einteilung der Personen in geschichtliche und dichterische (reale und ideale) getadelt. Das erste der beiden Dramen behandelt die Geschichte des Kondottiere Carmagnola, der aus den Diensten des Herzogs Filippo Maria Visconti in diejenigen der Venezianischen Republik übertrat (1426), aber bald als des Verrates verdächtig prozessiert und enthauptet wurde. Der Stoff des Adelchi führt uns in das Mittelalter: es ist die Besiegung der Langobarden durch den Frankenkönig Karl den Großen (772—74).

Nächst dem historischen Schauspiel schenkte Manzoni seinem Volke den historischen Roman, angeregt durch den Vorgang des Schotten Walter Scott. Im Jahre 1827 veröffentlichte er „Die Verlobten, eine Mailänder Geschichte aus dem 17. Jahrhundert“ (I promessi sposi, Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta da A. Manzoni), die er vorgab, in einer alten Handschrift vorgefunden und nur modernisiert zu haben. Nach einem Aufenthalte in Florenz und nach reiflicher Beratung mit toskanischen Freunden ließ er 1840 den Roman in einer klareren, von Idiotismen gereinigten Sprache wieder erscheinen. In dieser Form liegt er uns auch heute noch vor und ist für die Entwicklung der modernen Erzählungsprosa von grundlegender Bedeutung geworden. Der Gegenstand des Romanes ist die einfache und rührende Geschichte zweier Liebenden aus einem kleinen Dorfe bei Lecco, deren Vereinigung ein gewalttätiger Lehensherr vergeblich zu hindern sucht. Der geschichtliche Hintergrund, die traurige Lage der Lombardei unter spanischer Herrschaft, die fürchterliche Pest des Jahres 1630, sowie all die Örtlichkeiten, in denen sich die Geschichte abspielt, sind mit peinlicher Gewissenhaftigkeit und mit künstlerischer

Meisterschaft zur Darstellung gebracht. Wenn Manzoni in einer späteren Schrift die Gattung des historischen Romanes als solche verwarf, so zeugt sein eigenes Kunstwerk gegen ihn, das allen Theorien zum Hohne in ungetrübter Herrlichkeit dasteht. Die meisten Gestalten der Promessi sposi sind dem italienischen Volke so vertraut und ans Herz gewachsen, daß sie geradezu sprichwörtlich geworden sind. Kurz nach dem Erscheinen des Buches schrieb Goethe: „Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt, und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen Wirkungen gar nicht herauskommt . . . . . . Manzonis innere Bildung erscheint hier auf einer solchen Höhe, daß ihm schwerlich etwas gleichkommen kann." Später freilich hat Goethe, ebenso wie Fauriel, auch hier die allzuweit gehende Berücksichtigung der historischen Gegebenheiten getadelt. Bei Manzoni aber ist die Ehrfurcht vor dem Tatsächlichen innerste Gewissenssache und entspringt der Überzeugung, daß im geschichtlichen Geschehen der Geist Gottes sich so wunderbar auswirkt, daß alle menschliche Erfindung den Sinn der Ereignisse nur trüben kann. Auch steht der chronikenhafte Charakter diesem Romane sehr wohl an, und die Fingierung einer zeitgenössischen seicentistischen Quelle gibt dem Verfasser Gelegenheit, ein subjektives, humoristisches und leicht ironisches Element in die Darstellung einzuführen. Ein edler und milder sittlicher und religiöser Ernst, der ohne aufdringliche Lehrhaftigkeit und mit Lächeln das menschliche Schicksal betrachtet und alles mit der Ergebenheit eines christlich fühlenden, heiteren Gemütes hinnimmt, das ist der Grundton dieses prächtigen Werkes. Alles erscheint hier natürlich und dennoch wunderbar und ist ebenso kritisch als gläubig aufgefaßt. — Diese Vereinigung, die in der Kunst so trefflich gelungen war, auch in der Theorie zu bewerkstelligen, machte

sich ein Freund Manzonis, Antonio Rosmini-Serbati (1797—1855), der Verfasser zahlreicher philosophischer, religiöser und politischer Schriften, zur Lebensaufgabe. Ob und wie weit es ihm gelungen ist, ist hier nicht der Ort zu entscheiden. Seine Bemühungen sind in neuester Zeit vom „Modernismus" wieder aufgenommen worden. —

In späteren Jahren beschäftigte sich Manzoni besonders eingehend mit der Sprachenfrage und riet, man möchte sich in allem an den lebendigen Sprachgebrauch von Florenz halten.

§ 74. **Die Anhänger und Nachahmer Manzonis.**

Um Manzoni scharte sich die ganze romantische Schule. Ihre Zeitschrift war der seit 1818 in Mailand erscheinende Conciliatore.

Die vaterländische Seite der Bewegung, die in Manzonis Dichtungen sich immer nur verschleiert und vom Christentum gemäßigt findet, tritt in der Lyrik des Giovanni Berchet aus Mailand (1783—1851) kraftvoll und offen zutage, während die religiöse Richtung am besten und reinsten von Silvio Pellico aus Saluzzo (1789—1854) vertreten wurde. Die einfache und liebenswürdige Erzählung seiner österreichischen Gefängniszeit (Le mie prigioni) gehört noch immer zu den beliebtesten Büchern Italiens. In der seinerzeit vielbewunderten geistlichen Lyrik des Samuele Biava (1806—70) nimmt das religiöse Gefühl einen schwärmerischen und mystischen Charakter an. — Den historischen Roman pflegten — ich will nicht sagen mit Glück — aber mit großem Beifall Tommaso Grossi (1791—1843) in seinem „Marco Visconti", Francesco Domenico Guerrazzi aus Livorno (1804—73) in seiner „Schlacht von Benevent", „Belagerung von Florenz" und „Beatrice Cenci", und endlich Massimo d' Azeglio aus Turin (1798—1866) in seinem „Ettore Fieramosca" und „Niccolò de' Lapi". Der große Erfolg dieser Werke erklärt

sich weniger aus ihren künstlerischen Vorzügen, als aus dem vaterländischen Geist, von dem sie getragen sind und der lebhaften Widerhall bei den Zeitgenossen fand. D' Azeglio hat außerdem der italienischen Jugend — denn auf diese wollte er wirken — in der Erzählung seines Lebens (I miei ricordi) ein interessantes und von mannhaft edler Gesinnung getragenes Buch geschenkt. Sogar das romantische Drama mußte nationalen Zwecken dienen und wurde vorzugsweise von Giambattista Niccolini (1782—1861) gepflegt. — Giuseppe Niccolini aus Brescia (1788—1855) arbeitete für die romantische Richtung mit seinen Byron- und Scott-Übersetzungen, und die Theorien der neuen Schule entwickelten Luigi Carrer (1801—1850), der gelehrte Niccolò Tommaseo (1802—74) und mit mehr Tiefsinn und Schärfe als alle anderen Giuseppe Mazzini aus Genua (1808—72), der sich später bekanntlich ganz der Politik gewidmet hat.

Der beliebteste Satiriker der Neuzeit, der Toskaner Giuseppe Giusti aus Monsummano (1809—50), geißelte mit behendem und schlagendem Witz die Reaktion und die Fremdherrschaft in seinen lebendigen Liedern, an denen wir einen sprudelnden Reichtum der Form und des volkstümlichen Ausdrucks bewundern.

In Rom verfaßte Giuseppe Gioachino Belli (1791—1863) unter der Regierung des Papstes Gregor XVI. seine zahlreichen (über 2000) sarkastisch-realistischen Sonette in romanesker Mundart. Er schildert die traurige Lage und das skeptische Temperament des transteverinischen Völkchens mit einer außerordentlich schmiegsamen Kunst, die uns bald sachlich wie eine volkskundliche Studie anmutet, bald wie boshafte Karikatur, beißender Hohn, schwermütige Trauer und ausgelassene Laune. —

Der gelehrte Florentiner Gino Capponi (1792—1876) weckte mit seinen hervorragenden historischen Werken, und

der piemontesische Minister Cesare Balbo (1789—1853) mit seinen politischen Schriften den nationalen Geist und das Einigkeitsgefühl des Volkes. Sein Landsmann Vincenzo Gioberti (1801—52), ein echter Romantiker der Politik, verfocht in zahlreichen Schriften den Traum von einem glorreichen demokratisch-katholischen Italien — eine überschwengliche Mischung philosophischer, religiöser und politischer Ideale. Sein Hauptwerk il primato d'Italia (1843) entwickelt mit rauschender Beredsamkeit ,wie ohne Umsturz und Kampf sich alle Kleinstaaten Italiens unter der väterlichen Hoheit des Papstes zu einer staatlichen Kultureinheit vereinigen und den übrigen Völkern Europas in allen Werken der Gesittung als Erzieher vorangehen werden.

§ 75. **Giacomo Leopardi und die Klassiker.**

Wir haben gesehen, wie die Anhänger der klassischen Richtung, Alfieri, Foscolo u. a., für dieselben politischen Gedanken wie die Romantiker eintraten: Italiens Freiheit und Einigkeit. So blieb es auch weiterhin. Ihren größten Dichter aber fanden die Klassizisten in einem Manne, der politisch fast ganz gleichgültig war oder wenigstens sich bemühte, es zu sein.

Giacomo Leopardi wurde im Jahre 1798 zu Recanati geboren als der unglückliche und verkrüppelte Sohn einer adligen, durchaus reaktionär gesinnten Familie. Die Jugendjahre flossen ihm in der traurigen Beengtheit des Elternhauses zwischen klassischen Studien und sehnsüchtigen Träumen dahin, bis es ihm 1822 gelang, zu entfliehen. Krank an Seele und Leib lebte er erst in Rom, dann in Mailand, Bologna, Florenz und Pisa, teils von seinen eigenen kärglichen Mitteln, teils von der Mildtätigkeit der Freunde. In Neapel, wohin ihn Antonio Ranieri mit sich genommen hatte, starb er 1837 an der Wassersucht.

1818 erschienen seine ersten Gesänge, zwei Gedichte an Italien und eines auf das Denkmal Dantes. Sie sind von echter jugendlicher Begeisterung getragen, aber voll schleppender humanistischer Gelehrtheit, rednerischer Großsprecherei und Verwicklung. Allein Leopardi befreite sich in der Folgezeit von diesem Fehler und erreichte in seiner Lyrik schließlich die höchste Schönheit und Durchsichtigkeit der Form. Besonders in der zweiten Epoche seines Schaffens, die man von 1826 ab zu rechnen pflegt, setzte er an Stelle des streng klassischen Ausdrucks und der feststehenden Strophe eine natürlichere Sprache und die freie aus dem Inhalt erwachsene Gestaltung des Verses. Außer der Antike hat ihn besonders Petrarca beeinflußt, aber beide ohne der Eigenart seiner Dichtung irgendwie zu schaden. Wie er schon früh jeden konfessionellen Glauben verloren hatte, so schwanden auch bald seine Teilnahme am Vaterland und all sein Glauben an Glück und Wert des Lebens vor dem zersetzenden Weltschmerz, der ihn schließlich in der ganzen Natur nur noch eine furchtbare Verschwörung gegen den Menschen und besonders gegen *seine* Person erblicken ließ. Diese finstere, abweisende Verzweiflung aber teilt sich in einer merkwürdig sanft, klar und holdselig getönten Lyrik mit, in einem Stil, der sich wie die Fortsetzung und Vollendung der arkadischen Elegiker des 18. Jahrhunderts ausnimmt. — Die weinerlichen Nachahmer Leopardis fallen denn auch meist ins Arkadische zurück. Ihm allein ist es gegeben, mit der genialen Tiefe seines Argwohns in aller Natur und Menschheit das Leiden aufzuspüren und doch mit der Innigkeit des Mystikers dieser ganzen verdammten Schöpfung die Stimme seines Herzens zu leihen. So belebt sich sein grauenvoll starres, greisenhaftes Denken zu Bildern nnd Tönen jungfräulicher Schönheit und Heiligkeit.

In den Paralipomeni della Batracomiomachia verhöhnt Leopardi mit bitterem und ödem Sarkasmus die italienischen

Zustände seiner Zeit, und in seinen „Moralischen Schriften“ (Operette morali), sowie in den „Gedanken“ (Pensieri) versucht er eine philosophische Begründung des radikalsten Pessimismus. Mag man über die Stichhaltigkeit der Ausführungen denken, wie man will, die Kunst der Prosa ist bemerkenswert. Freilich, es ist ein kalter, fleischloser, allzusehr ins einzelne ausgearbeiteter Stil, dem man die humanistische Philologenschule anmerkt. Von den schmelzenden Klagetönen seiner Lieder ist hier wenig mehr zu hören. Leopardis Prosa ist aus dem Verstand, seine Dichtung aus dem Gefühl, oder besser aus jenem unseligen Widerstreit von Kopf und Herz, Vorstellung und Wille, den Schopenhauer ins Metaphysische projiziert hat, herausgeboren. — Die Briefe (Epistolario), in vertraulicherer Sprache gehalten, sind voll natürlicher Anmut, Schmiegsamkeit und Behendigkeit im Wechsel der Stimmungen.

Neben Leopardi steht sein älterer Freund Pietro Giordani aus Piacenza (1774—1848) — ein virtuoser und akademischer Meister der Prosa — als das Haupt und der kritische Wortführer der Klassizisten. Zahlreiche andere scharen sich um ihn, die meist aus der Romagna und aus den Marken stammen: Dionigi Strocchi, Paolo Costa usw.

---

10. Kapitel.

Die Gegenwart.

§ 76. Ausklingen der Romantik.

Nach 1850 tritt die vaterländische Dichtung, die während der ganzen Zeit des Aufschwungs im Vordergrunde gestanden hatte, immer mehr zurück und setzt mit der endgültigen Einigung Italiens (1870) naturgemäß fast ganz aus. Immerhin

brachten die Unabhängigkeitskriege noch manches vaterländische Lied.

Die Richtung der romantischen Dichtung sowohl wie die der klassischen hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nennenswerte Fortsetzer gefunden. Giovanni Prati aus Dasindo (1815—84), mit einem glänzenden lyrischen Talente ausgestattet, ist zweifellos unter den späteren Romantikern der bedeutendste. Seine Edmenegarda, eine Erzählung in Versen, seine sentimentalen Lieder und Romanzen, denen man auf Schritt und Tritt den nordischen Einfluß ansieht, erfreuten sich außerordentlicher Beliebtheit. Nicht weniger gefeiert war die Lyrik des Veronesers Aleardo Aleardi (1812—78), deren süßliche Gefühlsduselei uns heute freilich nicht mehr mundet. Auch der Erfolg des fruchtbaren und nachlässigen Emilio Praga (1839—75), Nachahmers der französischen Romantiker, ist längst verrauscht. Giacamo Zanella (1820—89) schließt sich mit seiner gefälligen, aber etwas lauen Lyrik wieder enger an die Manzonianer an. Eine talentvolle Schülerin hat er in Vittoria Aganoor gefunden. In naher Fühlung mit dem deutschen Romantizismus steht die etwas schulmäßige Dichtung des Turiner Professors Arturo Graf. Um so leichter bewegt sich die anfangs schüchterne, aber neuerdings immer freier entwickelte Lyrik des römischen Grafen Domenico Gnoli († 1915) (Poesie edite ed inedite unter dem Pseudonym Giulio Orsini, 1907).

§ 77. **Giosuè Carducci.**

Ein kraftvoller Gegner des romantischen Schwärmens ist Giosuè Carducci. Er wurde 1835 in der Gegend von Viareggio geboren als Sohn eines praktischen Arztes. Vergeblich bemühte sich dieser, ihm die fromme und liberale Gesinnung Manzonis beizubringen. Der junge Brausekopf liebte das Wilde, Aufrühreriſche, Revolution und Republik mit antiker

Heldengröße, wie er sie in den Büchern fand. Mit Begeisterung und zähem Fleiß betrieb er seine philologischen Studien und wurde 1860 Professor für italienische Literatur an der Universität Bologna, wo er bis zu seinem Tode (1907) gelehrt hat.

Seine literarhistorische Forschung sowohl wie seine Dichtung dient der Verherrlichung der großen vaterländischen Vergangenheit. Als gelehrter, formgewandter lyrischer Rhetor besingt er in seinen Juvenilia 1857, Levia-Gravia 1865, Giambi ed Epodi 1872 die großen italienischen Dichter, die Freiheitskämpfe, die Auflehnung gegen Kirche, Feudalismus und Monarchie, den heidnischen Lebensgenuß, den stoischen Heldentrotz und geißelt mit wilder Übertreibung die „kleine, christlich-frömmelnde Ängstlichkeit und Heuchelei“ der Zeitgenossen. — Allmählich mäßigt er sich. Das philologische Studium lehrt ihn historisch denken, die Bekanntschaft mit der deutschen Dichtung und den französischen Historikern, insbesondere Michelet, öffnet ihm die Augen für das Wesen des Mittelalters und der Romantik. Um dieselbe Zeit etwa schafft er sich mit seinen Odi barbare (1877, 83 und 87) eine Kunstform, die das antike Metrum mit den Mitteln der italienischen Rhythmik (etwa wie Klopstock und Platen bei uns) nachbildet und dem pathetischen Geist seiner Lyrik vorzüglich entspricht. Natur, Mythos, Geschichte, von der ägyptischen und griechischen Kultur bis zur Gegenwart, werden in diesen prächtigen, großzügigen Oden lebendig. Immer steht Italien als das von Natur und Schicksal bevorzugte Land und Volk im Mittelpunkt seiner episch-lyrischen Evokation. Diese Dichtung hat etwas Gepanzertes, ist ganz auf nationales Heldentum gegründet und in eine sprachliche Meisterschaft verschlossen, die ohne philologische Schulung weder möglich noch verständlich wäre. Sie hat das formale Künstlergewissen der Italiener außerordentlich geschärft und freilich auch das moderne Ästhetentum vorbereitet. Daß sie auch in sittlicher Hin-

sicht so erzieherisch gewirkt hat, wie die heutigen Italiener beteuern, wäre erst zu beweisen. — Zuweilen schlägt Carducci weichere Töne an, bedient sich des Reimes (Rime nuove 1872 und Rime e ritmi ca. 1900) und trifft die Tonart der nordischen und mittelalterlichen Dichtung besonders in seinen Übersetzungen mit erstaunlicher Sicherheit. Seine zahlreichen Nachahmer sind bei aller Formgewandtheit ziemlich bedeutungslos.

§ 78. **Verismus, sozialistische Literatur und Heimatkunst.**

Indes die Romantik ausklingt, hat die naturwissenschaftliche Weltanschauung eine neue Kunst gezeitigt. Wie die führenden Denker des Naturalismus und Positivismus Deutsche, Engländer und Franzosen waren, so tritt auch die entsprechende Kunst zunächst als Nachahmung, insbesondere Zolas, auf. Die niederen Volksschichten, die Landbevölkerung, die Arbeiter kommen in dieser Literatur, die in Italien als Verismus bezeichnet wird, zur Darstellung.

Der Führer dieser neuen Richtung ist der kraftvolle Sizilianer Giovanni Verga (geb. 1840), der in seinen Bauernnovellen (Vita dei campi 1880, Novelle rusticane 1883) und in seinen Romanen (i Malavoglia 1881 und Mastro don Gesualdo 1888) das Leben und die Gefühlswelt des sizilianischen Volkes und die sozialen Gegensätze in Dorf und Stadt mit eindringender Beobachtung, mit dramatischer Lebendigkeit und tiefem Mitgefühl geschildert hat. Eine seiner Novellen, „Die sizilianische Bauernehre", hat er auch als Drama bearbeitet; durch Mascagnis Oper ist sie in der ganzen Welt bekannt geworden.

Matilde Serao hat in den achtziger Jahren eine Reihe von Skizzen, kleinen Erzählungen und Romanen veröffentlicht, die das Proletariat und Kleinbürgertum von Neapel unserem Herzen nahebringen. Ihr bekanntester Roman, il paese di

Cuccagna, schildert die Leidenschaft des Neapolitaners für das Lottospiel und möchte, nach Zolas Art, ein Riesengemälde des Volkslasters sein. — Mit drolligem Humor, mit Sentimentalität und mit einem starken Hang zum Übernatürlichen und Phantastischen läßt Salvatore Di Giacomo in seinen sangbaren mundartlichen Liedern, in seinen kleinen Dramen und Novellen die lyrische Seele des geräuschvollen Völkchens von Neapel sich ergießen (Poesie, Neapel 1907). — Ihm steht in Rom Cesare Pascarella (geb. 1858) mit seinen Sonetti 1904 als ein echter Klassiker in mundartlichem Gewand zur Seite. — Der toskanische Bauer hat seinen lebendigsten Darsteller in Renato Fucini gefunden, dessen Veglie di Neri (Neris Abendplaudereien) eine Reihe feinster ländlicher Skizzen bieten. Das Volkstum auf Sardinien wird in zahlreichen Romanen von Grazia Deledda geschildert. Als Dialektdichter sind in Venedig Attilio Sarfatti, in Verona Berto Barbarani, in Mailand Ferdinando Fontana, in Rom Giggi Zanazzo und Trilussa, in Neapel Ferdinando Russo noch besonders beliebt.

Der revolutionäre Sozialismus hat in Ada Negri (geb. 1870) eine Sängerin gefunden, die mit ihren beiden Bändchen (Fatalità [Verhängnis] und Tempeste [Stürme]) dank einer guten deutschen Übersetzung auch bei uns Bewunderung geerntet hat. Doch ist ihre Lyrik nicht frei von rhetorischer Übertreibung und innerer Unwahrheit, was in ihren späteren Gedichten (Maternità 1904, Dal Profondo 1910 und Esilio 1914) noch stärker zutage tritt.

Ihr gegenüber erscheint der Prosaiker Edmondo De Amicis (1846—1908) als ein gemäßigter, nützlicher, ungemein wohlwollender und bescheidener, bürgerlicher Erzieher zur sozialen Gesinnung. Zuerst hat er sich mit seinen Skizzen aus dem Soldatenleben bekanntgemacht (Vita militare), dann durch seine liebenswürdigen Reiseschilderungen, bis er 1886

mit den berühmten kleinen Schülerbriefen aus der Volksschule (il Cuore) der meistgelesene Schriftsteller Italiens geworden ist. In seiner mitteilsamen, gutmütigen Art versteht er es, alle Gegensätze des Lebens auszugleichen, den Großen Verständnis und Liebe für die Kleinen beizubringen und diesen den Haß gegen jene auszureden. Über alle möglichen Dinge: Schule, Trambahn, Sprache, Freundschaft usw. hat er seine unterhaltsamen, warmherzigen, humoristischen Plaudereien ausgebreitet.

§ 79. Das Drama.

Eine gesonderte Betrachtung widmen wir dem Drama, nicht um seines Eigenwertes willen, sondern weil man sich wundern muß, wie wenig schöpferisch hier die Italiener trotz ihrer ausgesprochenen schauspielerischen Begabung auch heute noch sind. Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Eleonora Duse und Ermete Novelli sind in den letzten Jahrzehnten auf allen größeren Bühnen Europas und Amerikas aufgetreten und sind bewundert worden. Wie es aber in der Schauspielkunst immer nur die Übermacht des einzelnen Meisters, nicht das Zusammenspiel der Truppe ist, was bei den Italienern den Erfolg sichert, so mag dieser ausgeprägte Individualismus für die dichterische Organisation des Dramas wenig förderlich sein. Für die Wechselseitigkeit der Handlung und ihrer Wirkung, für die Gebundenheit und das Freiwerden des Willens haben die Italiener keinen sonderlichen Blick, da jeder von ihnen sich zu sehr mit sich selbst beschäftigt. Schon das Drama der Renaissance und der Romantik war oft durch novellistische, meist aber durch lyrische Einschläge in seiner Spannkraft beeinträchtigt. — Die einzige nennenswerte dramatische Erbschaft hat Goldoni hinterlassen.

Das italienische Lustspiel hat sich denn auch dank den Bemühungen des Toskaners Tommaso Gherardi del Testa (1815—81) zunächst noch freigehalten von fremdländischem Einfluß.

Die zahlreichen Komödien Testas in ihrer reinen toskanischen Umgangssprache sind eine Fortsetzung der guten Traditionen Goldonis. Ihm schließt sich ein anderer Toskaner, der elegante Ferdinando Martini (geb. 1841), würdig an. In Venedig selbst hat Giacinto Gallina (gest. 1897) die Traditionen Goldonis gepflegt. Das berühmteste Lustspiel aus der Schule Goldonis sind die Miserie d'monsu Travet (Die Leiden des Herrn Travetti, 1863) des Vittorio Bersezio (geb. 1830). In piemontesischem Dialekt wird hier der Typus des rechtschaffenen und viel mißhandelten piemontesischen Beamten gezeichnet. Das Stück hat sich auf den Bühnen von ganz Europa Beifall erworben. Das historische Lustspiel ist besonders von Paolo Ferrari aus Modena (1822—89) gepflegt worden. Sein Goldoni e le sue sedici commedie nuove (Goldoni und seine sechzehn neuen Komödien), sein La satira e il Parini, sowie La poltrona storica (Der historische Lehnstuhl) werden besonders von den Kennern der italienischen Literatur mit Vergnügen gelesen werden.

Das romantische Schauspiel mit malerischer historischer Ausstattung und lyrischer Deklamation nach der Art des Victor Hugo und des älteren Dumas wurde seit den siebziger Jahren von Leopoldo Marenco (1831—99), Felice Cavallotti (1842—98), Pietro Cossa (1830—81) und Giuseppe Giacosa (1847—1906) gepflegt. Die beliebtesten Stücke waren Marencos Falconiere di Pietr' Ardena, Cossas kräftiger, teils theatralischer, teils schon stark veristischer Nerone, seine Messalina und seine Cecilia, Giacosas liebenswürdige, etwas süßliche Partita a scacchi und sein Conte Rosso. — Mit Vergas Cavalleria rusticana (1884) triumphiert der Verismus auf der Bühne, den Girolamo Rovetta (1853—1910) und Giannino Antona Traversi (geb. 1860) vorzugsweise nach französischer Art pflegen, während der Neapolitaner Roberto Bracco (geb. 1862) sich mehr an Ibsen anschließt.

Die Tragödien, Pastoralen, Melodramen und Tanzspiele D'Annunzios vermischen mit echten lyrischen Schönheiten allerhand Nebenwirkungen symbolistischer, malerischer, schauderhafter, lüsterner, sinnverwirrender Schaustellung. Ohne im eigentlichen Sinn des Wortes dramatisch zu sein, stellen diese Stücke doch wohl das Eigenartigste dar, was das heutige Italien auf die Bühne gebracht hat.

§ 80. Antonio Fogazzaro.

Die gehaltvollste Errungenschaft der italienischen Romantik, der katholische Liberalismus erneuert sich als „Modernismus", und Manzoni findet einen bedeutsamen Fortsetzer in Antonio Fogazzaro. 1842 in Vicenza geboren als Sohn einer vermöglichen Familie, hat Fogazzaro in musikalischen, lyrischen und philosophischen Liebhabereien und Versuchen seine Jugend verbracht. Erst mit 32 Jahren gelingt ihm eine größere dichterische Arbeit, die Verserzählung Miranda (1874), die romantische Geschichte einer unglücklichen Liebe zwischen einem eigensüchtigen Schwärmer und einem krankhaft empfindsamen Mädchen, ein Motiv, das Fogazzaro zwölf Jahre später mit reiferer Kunst in dem Roman vom „Geheimnis des Poeten" (il Mistero del Poeta) behandelt. In Malombra (1881) zeigt er uns ein merkwürdiges, teils krankes teils dämonisch heldenhaftes Mädchen, das von dem Wahn, sie sei vor hundert Jahren schon einmal dagewesen und müsse das damals erlittene Unrecht rächen, zum Mord ihres Pflegevaters, ihres Geliebten und zum Selbstmord getrieben wird. Aber der Wert des Romans liegt nicht in dieser okkultistischen Phantastik, sondern in dem humoristischen Realismus, mit dem eine Fülle lebendiger Nebengestalten gezeichnet ist. — Daniele Cortis (1885) zeigt noch ein ähnliches Mißverhältnis zwischen unklarer Gestaltung des verliebten und entsagungs-

vollen Heldenpaares und dichterischer Meisterschaft in der Darstellung des umgebenden modernen italienischen Lebens und der Natur. — Den Gipfel seiner Kunst erreicht Fogazzaro in der „Kleinwelt unserer Väter" (Piccolo mondo antico 1896). Was früher gewollt und gemacht war, die religiösen Bekehrungen und die politisch-katholischen Freiheitsbestrebungen der liebenden Helden, wird hier natürlich und wahr: denn wir sehen uns in die Zeiten Manzonis und Giobertis zurückversetzt. Der Roman spielt in den Jahren 1850—59. Die Erhebung seines geknechteten Vaterlandes, die Kindheitsgeschichte seines Elternhauses, die Läuterung seiner eigenen Persönlichkeit, seine eigene Erstarkung vom Schwärmen und Trachten zum kräftigen Wollen und Handeln erzählt uns der Dichter in einem großen, einfachen Konflikt von Herz und Charakter, von Liebe und Gerechtigkeit, in einer dramatisch sich steigernden Auseinandersetzung zwischen dem mystisch veranlagten jungen Franco Maironi und seiner tüchtigen, rationalistisch gesinnten Gattin Luisa. — Die drei folgenden Romane: Piccolo mondo moderno 1901, il Santo 1905 und Leila 1910 sind Fortsetzungen seines Meisterwerkes, von dem Fogazzaro nicht mehr loskommen konnte. Sie wollen den lehrhaften und erbaulichen Gehalt, der im Piccolo mondo antico versteckt liegt, herausarbeiten und geraten mehr und mehr ins Tendenziöse und in Polemik gegen dogmatische Verengung und Verweltlichung der katholischen Kirche. Wohl fehlt es auch hier nicht an gemütvoller Poesie und menschlich bedeutenden Problemen, aber das fortwährende Schwanken zwischen sinnlicher Tändelei und übersinnlichem Schwärmen läßt eine reine, klare Wirkung nicht mehr gedeihen. — Fogazzaro ist 1912 gestorben und hat nennenswerte Fortsetzer bis jetzt nicht gefunden, wie ja auch der katholische Modernismus in den letzten Jahren ziemlich verstummt ist.

§ 81. Ästhetentum und Futurismus.

Um so geräuschvoller gebärden sich nun Ästhetentum und Futurismus. Nachdem Carducci die Freude an der sinnlichen Formschönheit der Sprache wieder geweckt hat, läuft die Dichtung Gefahr, ähnlich wie in der Spätrenaissance, zum Selbstzweck, zum Spiel und Vergnügen zu werden. In diesem Sinne hat ein Gesinnungsgenosse Carduccis, Olindo Guerrini (geb. 1845), sie betrieben. Er gefiel sich darin, sich unter dem Decknamen Lorenzo Stecchetti dem Publikum als ein von der Schwindsucht dahingeraffter genialer Jüngling mit weltschmerzlichen, süßen und grausam alles Heilige höhnenden Liedern vorzustellen (Postuma, Polemica, Nuova Polemica) und gewann in den achtziger Jahren eine unerhörte Beliebtheit — bis man ihn allmählich als einen kerngesunden Spaßvogel und behaglichen Genußmenschen erkannte und vergaß.

Mit nachhaltigerem Erfolg hat Gabriele D'Annunzio (geb. 1864 in Pescara) die Aufmerksamkeit der Welt auf sich gezogen. Mit 15 Jahren schon hat er lyrische Gedichte veröffentlicht (Primo Vere 1879) und nahm von den Veristen die brutalen Stoffe, von Carducci die vornehme Form. Seine Jugendlyrik (Canto Nuovo, Terra vergine 1882 und 84) hat den Reiz einer gesunden, saftigen Sinnlichkeit bei sicherer, männlicher Beherrschung der Form. Schon als Zwanzigjähriger hat er seine Eigenart vollendet und ausgeprägt. Diese ist so stark, daß sie sich im Grunde bis auf den heutigen Tag gleichgeblieben ist und nur äußerlich alle Moden und Strömungen des Tages mitmacht. Immer bleibt er der Dichter des reinen, problem- und gesinnungslosen Sensualismus, der sprachgewaltige, virtuose Ausdruckskünstler aller animalischen Lüste, Ängste, Erregungen und Wahrnehmungen. Zur Zeit des Verismus kleidet seine Kunst sich einfach oder geht in antiker Nacktheit. Wie der kunstgeschichtliche und archaisierende Geschmack aufkommt, schmückt sie sich mit Arabesken im Stil

des Quattrocento und mit Barockschnörkeln in der Lyrik sowohl wie im Roman (Isotteo, Piacere); der nihilistisch-christlichen Russenmode paßt sie sich durch eine weinerliche, stammelnde, müde Sprache an (Poema paradisiaco, L'Innocente); mit Wagner wird sie wieder sonor und farbenprächtig (Trionfo della Morte), mit Nietzsche blutdürstig, verstiegen, übermenschenhaft und imperialistisch. — Nach blendenden Leistungen in der Lyrik, in der Novelle, im Roman wendet D'Annunzio sich der Tragödie zu (Città morta, Gioconda, Francesca da Rimini usw.). Am besten ist ihm die melodramatische Hirtentragödie La figlia di Jorio 1904 gelungen. Seine spätere Lyrik (Le laudi) geht mehr und mehr ins Dekorative und entartet zum wohltönenden Gefasel. Seine vaterländischen Dichtungen Garibaldi, Odi navali u. a. sind nicht etwa der Ausdruck völkischer oder staatlicher Gesinnung, sondern rednerische Großtuerei und bleiben in phantastischer, im Grunde kalter Berauschung an Blutbädern und Metzeleien stecken. Keiner war besser vorbereitet als D'Annunzio, um mit bloßen Phrasen, ohne einen wirklichen Grund und Gedanken, sein Volk in den Weltkrieg zu hetzen.

Diesem Virtuosen der Sinnlichkeit steht als ein Virtuos des Herzens und der Zärtlichkeit Giovanni Pascoli zur Seite (1855—1912). An Stelle von Pflicht, Wille, Gesetz gelten ihm Liebe und Begeisterung als die Meister des Lebens. Die Schule soll keine Anstalt sein, sondern eine Art Gottesdienst, der Lehrer ein Seher und Dichter, der nicht strafen sondern hinreißen muß. Mit diesen Grundsätzen ist er Mittelschullehrer, dann Hochschullehrer und Carduccis Nachfolger in Bologna gewesen. Verschwommen, innig und spielerisch ist seine ganze Lebensauffassung. Wie ein Träumender, der sich vor dem Erwachen fürchtet, steht er zur Wirklichkeit. Aus dieser traumhaften, illusionistischen Stimmung erheben sich seine Lieder: eine unaufhörlich wuchernde Lyrik, frisch und kindlich,

zuchtlos und doch verkünstelt. Er ist das Opfer seiner starken Begabung, die er zu meistern den Willen nicht aufbringt. Kein Italiener freilich hat so rein wie er die Poesie des Kleinen, der Kinder, der Blumen, Käfer und Bienen, des Gärtchens, des Landlebens, der täglichen Geschäfte des Pflügens, Kochens, Backens und Waschens empfunden. Dabei kommt ihm seine Vertrautheit mit Homer und der griechischen und lateinischen Idylle zustatten. Am besten gelingen ihm kurze, skizzenhafte Lieder, deren es in seinen Myricae und Canti di Castel vecchio viele gibt. Gegen Ende seines Lebens hat auch er sich in größeren vaterländischen Gesängen versucht, aber gelehrte Tändelei und weltfremde Verträumtheit sind ungeschickt zur nationalen Dichtung.

Die Auflösung alles Wirklichkeitsbewußtseins in selbstgefälligen willkürlichen Künstlerträumen wird von den Futuristen zu Ende geführt. Der Ernst dieser Spaßvögel liegt darin, daß sie das Ästhetentum zu Tode hetzen. Während Pascoli nur mit den Regungen des Herzens, D'Annunzio nur mit denen der Sinne in Worten und Versen gespielt haben, spielen die Futuristen nun mit allem und nicht nur in Worten. Es lohnt nicht, die frostigen Narrheiten der Mailänder Futuristen, die aus den Tageszeitungen hinlänglich bekannt sind, aufzuzählen. Der Eintritt Italiens in den Weltkrieg war für diese Taumelnden das größte Fest ihres Lebens.

Um die ernste und strenge Arbeit zu entdecken, die vielleicht ein neues und ernüchtertes Italien vorbereitet, müßte man die wissenschaftliche Prosa durchmustern: nicht die Erfindungen einer falschen Genialität, sondern die Werke der Kritik.

Namen- und Sachregister.


GJG
17 85